TMK
Teater. Muusika. Kino
juuli–august 2020

Mingo
Rajandi

TÄHELEPANEKUID TEATRIKRIITIKAST
VASTAB AARNE SORO

VENDLUSE REVOLUTSIOONIST JA NEW AGE'IST
TÜÜRI KLAVERISONAAT JA ADAMSI „CHINA GATES"

KAS EESTI AUTORIANIMA JÄÄB KESTMA?
HELIFILMI SÜND

Peatoimetaja	Madis Kolk tel 6 83 31 32 madis@temuki.ee
Teater	Madis Kolk
Muusika	Tiina Õun tiina@temuki.ee tel 6 83 31 35
Kino	Donald Tomberg donald@temuki.ee tel 6 83 31 36
Kujundus	Jüri Kass tel 6 83 31 34 jyri@temuki.ee
Keeletoimetaja	Kaia Sisask tel 6 83 31 37 kaia@temuki.ee
Fotograaf	Harri Rospu tel 5 20 63 12
Toimetus	Voorimehe 9 10146 Tallinn, madis@temuki.ee
Väljaandja	Sihtasutus Kultuurileht Voorimehe 9 10146 Tallinn,
Trükk	Tallinna Raamatu-trükikoda Laki 26 12915 Tallinn

AJAKIRI TEATER. MUUSIKA. KINO ILMUB EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI TOEL.

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Sulev Keedus, Katrin Kissa, Kerri Kotta, Mait Laas, Sten Lassmann, Alvar Loog, Helena Tulve, Kaili Viidas.

Kodulehekülg **www.temuki.ee**

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17

Esikaanel helilooja ja kontrabassist Mingo Rajandi. *Vt lk 27.*
Harri Rospu foto

Ardo Ran Varres Eesti teatri muusikalistest kujundustest. *Vt lk 27.*
Siim Vahuri foto

Taaskohtumine Paul Taylori kompaniiga. *Vt lk 51. Paul B. Goode'i foto*

Anima-vaba langemine filmielu tõusutrendi taustal. *Vt lk 129.*

TMK

XXXIX aastakäik

juuli–august 2020

Avaveerg
Ave Taavet Kallis kadunuke 3

Vastab
Aarne Soro 5

Persona grata
Hando Nahkur 154

teater

Luule Epner Tähelepanekuid teatrikriitikast 15

Ardo Ran Varres Teater. Muusika. Heli
Eesti sõnateatri muusikaline kujundus ja originaalmuusika 27

Karin Allik „Päikese laste" kehad ja klassid
Uku Uusbergi „Päikese lapsed" Eesti Draamateatris 38

Triin Truuvert Teatri taandamine eksperimendi tulemusena
Kinoteatri dokumentaalfilm „Aasta täis draamat" 46

tants

Heili Einasto Taaskohtumine Paul Taylori kompaniiga: tantsupärandi saatus 51

muusika

Tõnn Sarv Vendluse revolutsioon
Richard von Coudenhove-Kalergi idee võimalikkusest praktikas 59

Hando Nahkur Kaks meest, üks nägemus
Erkki-Sven Tüüri Klaverisonaat ja John Adamsi „China Gates" 69

Tiiu Levald Mart Saare laulud uues kuues
CDd: „Mart Saar. Maailmapilguga rabalaulik. Kogutud soololaulud I" (2018); „Mart Saar. Maailmapilguga rabalaulik. Kogutud soolo laulud II" (2020) 94

kino

Madis Kolk Narratiiv lõppes, lugu mitte
Meenutades Sulev Teinemaad 100

Enn Säde Vaikiv film tahab häälitseda I
Helifilmi sünd 102

Donald Tomberg Revüü 113

Donald Tomberg Anima vaba langemine filmielu tõusutrendi taustal 129

Eesti Animatsiooni Liidu pöördumine 134

Priit Pärn Eesti animatsiooni hetkeseis 19. juuni 2020 hommikul 135

Olga Pärn Eesti animatsiooni e-olevikust ja võimalikust tulevikust 139

Kalev Tamm Joonisfilmi koondamised 142

Üks küsimus
Vastavad Mari Kivi, Priit Tender, Mait Laas, Mattias Mälk, Kaspar Jancis, Martinus Klemet, Üllo Pikkov, Riho Unt, Janno Põldma ja Hardi Volmer 144

Üks küsimus
Vastab Eesti Filmi Instituut 102

KALLIS KADUNUKE

Mida on ühist Priit Pärna filmil ja animeeritud GIFil Messengeri rakenduses? Mõlemad kasutavad animatsiooni kui vahendit, mille kõrge üldistusaste ja kujundlik keel võimaldavad väljendada abstraktseid tundeid ja mõtteid kontsentreeritud vormis. Enamgi veel, pildilistel kujunditel on potentsiaali ületada publiku keele- ja kultuuritaustast tulenevad erisused, mistõttu nad haaravad võrdse jõuga nii lapsi kui täiskasvanuid. Ajal, mil suur osa meie teadlikust elust möödub virtuaalreaalsuses, mille elementideks on piktogrammid telefoni töölaual, animeeritud GIFid ja emotikonid ning vilkuvad reklaamid, mis püüavad aimata meie bioloogilisi ihasid, on audiovisuaalse meedia lugemisoskus olulisem kui kunagi varem. Selle lugemisoskuse aabitsaks on aga eesti autorianimatsioon.

Nii, nagu minu põlvkond kasvas ETV ekraanikumas, silmad õuduse ja üllatusega Priit Pärna groteskse tele filmitegelastele naelutatud, on praeguste laste kasvukeskkonnaks erinevad rakendused, mobiilimängud ja voogedastusplatvormid. Eesti autorianimat sealt aga ei leia. Kõlanud on seisukohti, et publiku- ja väärtfilmid ongi kaks eraldiseisvat nähtust, et eesti autorianimatsioon ongi suunatud pigem rahvusvahelisele animakogukonnale ja -festivalidele (ning peaks selle võrra ka rohkem rahvusvahelisele rahastusele panustama) ja et ega eesti publikule autorianima eriti meeldigi. Arusaam, et kunst ei kuulu rahvale, lubab aga valdkonna pigem maha kanda kui juurprobleemidega tegelda.

Nendeks juurprobleemideks on meie kodumaise animatsiooniteoreetilise kirjanduse ja arvustajate nappus, autorianimatsiooni levikanalite vähesus ning toimuv põlvkonnavahetus eesti animatsioonis, mis paratamatult muudab oluliselt nii turgu kui ka konkurentsi. Filmikultuur on laiem mõiste kui filmide tootmine. Selle asemel et anima- ja mängufilmide taotlusvoorud ühte liita ning eesti filmimaastik sisuliselt monokultuuristada, tuleks tegelda animafilmide levikut ja vastuvõttu puudutavate vajakajäämistega.

Eesti animaatorid ei ole kunagi olnud ainult filmiloojad. Nende looming hõlmab ka karikatuure, illustratsioone, lasteraamatuid, muusikat ja teatrit. Illustratsioonide ja karikatuuride kaudu paisub animaatori omailm suuremaks ja nõnda hakkab tema käekiri mõjutama nii laste maailmataju kui rääkima pildilise mitmetähenduslikkuse varjus kaasa ühiskondlikes protsessides. Animatsioon ei ole ainult tehnika, vaid maailmavaade.

EFI arengukava 2021-2024 ettepanekutest alguse saanud diskussioon on loonud hea võimaluse animavaldkonna rahastuse, leviku ja sisulise külje revideerimiseks. Nende arutelude tulemus otsustab, kas mu siinsetest avasõnadest saab kõne peielauas või kelluke varjusurmas viibija äratamiseks.

AVE TAAVET

Aarne Soro aprillis 2020.
Harri Rospu foto

VASTAB
AARNE SORO

Ma mõtlesin selle meie jutuajamise peale kaua — et saame kokku, mina tulen Viljandi ja siis istume ja jalutame ja päike paistab ja joome tassi teed ja klaasi brändit ja ajame juttu. Aga hetkel on olukord selline, et kokku meist kumbki saada ei taha / ei julge. Leppisime kokku, et suhtleme kirja teel, mina kirjutan sulle küsimuse, sina mulle vastuse, siis mina sulle uue küsimuse jne.

Kui oluline on sulle vahetu, silmast silma suhtlus? Mulle endale näiteks meeldibki kirjutada rohkem, siis saab rahulikult ja täpsemalt sõnastada. Kuidas või millal sina tunned, et oled kõige selgem-arusaadavam?

Vahetult, silmast silma suheldes. Muidugi igatsen praegusel karantiiniajal mõnusaid koosolemisi armsate sõpradega, rõõmsaid jõmistamisi, aga paanikas ei ole. Tulen täitsa toime. Veel. Kirja teel küsimusi lugedes ja hiljem vastuseid jagades olen ehk muidugi kaalutlevam, aga pole kindel, kas ka selgem, sest kirjutada ma ei oska. Kirjutamine on muidugi omaette vaev ka.

Ma ei oskagi vastata, millal või kuidas ma olen kõige selgem-arusaadavam, sest ma ei saa tihtilugu isegi endast sotti. Aga kui mul tõesti on probleem ja hirm, et mind ei mõisteta, siis saan selgitustööga vast paremini hakkama kirjasõna kaudu.

Kuidas sulle karantiiniolukord mõjub? Mis sul pooleli jäi? Mida sa praegu teed? Mõtled sa uute lavastuste peale, käid jooksmas, teed joogat või toidad lapsi ja teed koduõpet? Halvab see pealesunnitud olukord sind või ehk isegi sobib see hingetõmbepaus?

Ses mõttes on praegune olukord rusuv, et ma tean, kui hästi võiks seda aega enda ja teiste hüvanguks ära kasutada. Enamasti ma kuidagi ikkagi vedelen ja sellest sünnivad süümepiinad, mille raskuse ja surutise all ma muutun veelgi laisemaks. Kohustusi justkui nii väga pole ja ega viitsigi võtta. Täitsa haige huvi on, kuhu selline jokutamine mind välja veab. Ju seegi läheb mööda.

Meenub üks vana nali, et kui Jüri Järveti käest kunagi küsiti, mida ta mõtleb, kui õhtusele etendusele läheb, siis Järvet vastas, et mõtlen, et äkki jääb täna etendus ära. Oled sina samuti mõelnud?

Ma ei mäleta, et oleksin niimoodi mõelnud. Muidugi on lavastusi, mis on hingelähedasemad.

On sinu jaoks hirmus lavale minna? Või on enne minekut hirmus, aga siis, kui aksi vahelt juba välja astud, on adrenaliin nii kõrgel, et võid ükskõik kuhu minna? See avaliku üksioleku tunne on kohutav asi, see on vist midagi, mille pärast mina ei suudaks mitte kunagi olla näitleja. Kas sina seda ei karda? Ja kui kardad, siis mida sa teed, et sellest üle saada? On sul mingid harjutused?

Avaliku üksioleku tundest võibki, ma arvan, see hirmutunne tekkida. Ma usun,

et olen ka seda kogenud. Millalgi mõistsin, et säärane hirm saab kammitseda vaid rumalat, kes on sattunud lavastaja seatud joonise ja maksimalismi ja meeldida tahtmise pimedasse puuri. Läbi sellise kongiseina tungib tõde visalt. Tõde on minu meelest selles, et laval sa ei ole kunagi päriselt üksi. Kui tõesti pole vaataja või kuulaja huvi, siis lugu või sinu pärismina või millegi öelda tahtmine peaks ikka olema. Näiteks siis, kui kehastad tegelast, kellel on avaliku üksioleku tunne. Oled alasti ja ausalt ja kohal ja avalikult. Mul on vaja aduda publikut saalis, kuulata, tunnetada, aga samas jätta talle illusioon.

Millal sa hakkasid endast kui näitlejast mõtlema? Millal sa hakkasid ütlema inimestega tutvudes, et sa oled näitleja? Oled sa ka valetanud, et oled näiteks eesti keele õpetaja või ehitaja? Ja kui oled valetanud, siis miks?
Ma vist pole endast kui näitlejast mõtlemist vajalikuks pidanud. On küsitud, kus ma töötan, ja siis olen vastanud, et teatris. Millegipärast on kohe järeldatud, et olen näitleja. Vist päriselt ei antagi endale aru, et tavaliselt tegutseb teatrites näitlejana vaid viiendik teatritöötajaist. Vähemalt Ugalas on see nii.

Aga oma töös sa ikka ju analüüsid ennast, reflekteerid, mõtled, kuidas ja kuhu paigutud, mida teed, miks üldse. Ja paratamatult on sul pilt sellest, kes seal lava peal on. Milline on su pilt või ettekujutus iseendast? Ja kui sa oled vaadanud end videos või kuulnud oma salvestatud häält, kas sa oled end ära tundnud?

Shakespeare, Andres Keil „Rooside sõda". Lavastaja Tõnu Lensment.
Margaretha di Napoli — Viire Valdma ja Punane roos — Aarne Soro.
Esietendus 2. VIII 2007 Leigo Järveteatris.
Lauri Kulpsoo foto

Kohe meenub tõehetk, mis mind tabas, kui ma esimest korda oma häält kuulsin. Vanemal vennal oli mikrofoniga makk. Ta salvestas meie hääli. Ma ei kujutanud oma häält sellisena ette. See oli justkui kellegi teise hääl. Küllap on seda paljudega juhtunud. Mulle oli sellise tõdemuse plärtsatus täielik pauk. Hämmastas, kui vale peegelduse ma endast loonud olin. Tegelikult polnud mul ju mingit erilist ettekujutust oma häälest, aga et see just selline on — võimatu oli tulla selle peale. Ma olin endale kogu aeg valetanud. Väga keeruline on luua endale endast adekvaatne pilt. Kõrvalpilk.

Muidugi harjutakse enamasti kõigega. Või lepitakse. Antakse andeks. Sisse kodeeritud elujanust. Alalhoiuinstinktist. Mingil hetkel ma muidugi mõistsin, et eriti mage oleks, kui kõik räägiksid Toomas Lasmanni häälega.

Inimestevahelised suhted on paratamatult üks suur maskindus ja väga keeruline asi. Näiteks praegu ma tegelen sellega, kuidas kõlavad mu vastused su küsimustele. Püüan olla nii aus, kui oskan. Julgen öelda, et inimesi huvitab ainult ausus.

Väljaspool lavaelu on ka millegipärast suur maskiball. Nii on see inimkonna ajaloo jooksul kogu aeg olnud. See on normaalne. Ma käin maskiga ja mul on oma huvid mängus. Enamasti teatakse seda ja kodeeritakse, aga tavaliselt omasoodu, ja võib ka juhtuda, et valesti. Ja siis kõik hädad algavadki. Tahan öelda, et mäng ei käi ainult laval. Muidugi on õigustatud küsimus, miks ma ei ole siis lihtsalt tõene, aga ma pole kindel, et see variant inimeste puhul töötab. Tõde kuulutades ei tolereeri ma vist midagi peale omaenda tõe. Jääks vaid põhimõte: kel jõud, sel õigus. Kiskja. Pealegi kaoksid siis inimese elust ka sellised huvitavad mõisted nagu nali, iroonia, sarkasm, satiir, kuulujutud.

Ma ei ole kindel, kas mu mõtete sõnastus kõlab nii, nagu ma ise tajun. Mida ma tegelikult tahan?

Üsna täpselt samamoodi on ka lavaelus.

Mis sind lavastuse tegemise juures käivitab? Mis on need tegurid, mis peavad olema olemas, et saaks tulla hea lavastus? Ja kui kiiresti see käivitumine toimub?

Inimese alalhoiuinstinkt paneb paratamatult pressi peale. Kõigepealt olen üsna isekas ja enesearmastaja. Näen rada, mida mööda hakkan oma tegelaskuju jooksutama. Katsun tast sotti saada. Teen näitleja egoismist teksti tugevuse proovikivi. Üsna julmalt. Ja kui selle isetsemise taustal ilmub draamatekstist suurem idee, üldmõte, siis on üsna selge, et käivitun. Mängin.

Tegelikult ei ole reeglit. Iga uus proovimine on täiesti isemoodi. On olnud tekste, mis kohe haaravad, aga lõpptulemus ei pruugi olla rahuldav, ja on ka neid, mille tuuma taban alles peaproovis ja tulemus on hiilgav.

Kes on sinu publik? Millal sa oma publiku peale mõtled? Ja millal ei mõtle? Mida publik sulle annab, mida ära võtab?

Ma pole teinud ühtegi monoetendust ega n-ö ühemehešõud. Nõnda ei saa rääkida minu publikust. Ma pole kindel, kas isegi siis, kui ma teen *standup*'i, on mul olemas oma publik. Aga muidugi pead sa silmas neid inimesi, kes millegipärast

Paavo Matsin, „Gogoli disko". Lavastaja Ott Aardam. Vasja — Andres Noormets, Gukš — Aarne Soro ja Loenhard — Peeter Jürgens. Esietendus 2. VI 2017 Ugalas. *Gabriela Liivamäe foto*

on tulnud mõnikord vaatama etendust, kus minagi kaasa teen. Mulle tundub, et kui mina olen publiku poole peal, vaatan-kuulan-loen mõnd etendust, näitust, filmi, kontserti, raamatut, siis ma niikuinii teen selles kaasa, olen osaline. Öeldu, nähtu käib minust läbi. Reageerin. See on ju ka esitaja eesmärk.

Nii et laval olles ei unusta ma publikut hetkekski, kuigi püüan petta teda kujutlusse, et ta on laval oleva ainus kohtumõistja. Küllap võib öelda, et oma publiku publik olen mina ja kummalgi meist on omad eeldused. Me oleme teineteisega seotud, enamasti anname endast kõik, et teos teostuks.

Sa oled kogu aeg olnud Ugala näitleja. Kas sul pole tahtmist olnud teatrit vahetada? Inimesed ja ka näitlejad ikka liiguvad, aga sina pole seda teinud. Sa oled saanud teha Ugalas olulisi töid. Aga kas sa pole tundnud, et sul oleks iseenda pärast vaja kuhugi mujale liikuda? Või siis toimuvad su liikumised su enda sees ja pole vahet, kas olla Viljandis, Tartus või Tallinnas?

Ilmselt on inimesse, võib-olla ka loomadesse kodeeritud kihk uue järele, tunne, et kindlasti on kuskil koht, kus ma saan paremini hakkama. Pean genoomi võimalikult kirjuks korraldama, et järglased oleksid elujõulisemad. Ilmselt küll.

Ma mäletan, et kui ma oma kodulinnas Tõrvas esimesi teatrikatsetusi tegin, leidsin end unistamas sellest, kui palju toredam oleks etendust mängida koos nendega, kes ajaksid laval oma rollis asja, mitte ei tegeleks ainult sellega, kuidas nad välja näevad. Needsamad mõtted tabasid mind, kui tegime juba teatrikoolis oma diplomietendusi. Mõtlesin, kui tore oleks me etendus siis, kui mängiksid professionaalsed näitlejad. Ja muidugi juba Ugalas olles olen mõelnud, kui vinge

Andrew Bovell, „Surmkindlad asjad siin elus". Lavastaja Andres Noormets. Fran — Vilma Luik, Mark — Aarne Soro ja Bob — Andres Tabun. Esietendus 16. II 2019 Ugalas. *Maris Saviku foto*

oleks, kui üht või teist osa mängiks see või see mulle sümpaatne näitleja. Ja sellega seoses ja loomulikult olen mõelnud, et oh kui tore oleks olla näiteks Tallinna Linnateatri trupis. Tallinnas on võimalused filmi- ja raadio- ja teletööks igal juhul paremad. Just neid mõtteid olen ma mõelnud ja muidugi ma punastan praegu. Noore inimese egotripp. Aga ilma selleta ma vist poleks teatris.

Vahetult enne viirusekriisi olin ma igatahes jõudnud ilusasse paika koondnimega Ugala. Igasugu raskused olid selle koha minu jaoks üsna ideaalseks teatriks peksnud. Äge trupp, kaasa mõtlevad, toetavad valgustajad, lavamehed, helitehnikud, teatrijuhid.

Olen saanud koduteatri kõrvalt teha kaasa ka teistes projektides. Parajalt, et mõista, kui auklik on ütlus „mujal on parem".

Sa oled teinud väga erinevat teatrit ja ilmselt ka meetodid, kuidas proove on läbi viidud, on erinevad. On sul endal mingi laad või poeetika, milles sa kõige parema meelega kaasa teeksid? Millist teatrit sa ei teeks?

Usun, et olen üsna salliv inimene. Omnivoor. Maitsevad väga erinevad asjad. Teatri mõttes samuti. Muidugi pean leidma sealt iva, mis korda läheks. Ikka on põnev, kuidas hingelis-kehaline kogum nimega inimene teise omasugusega toime tuleb — kas tuleb või miks ei tule. Kuidas tekib kahe, kolme, kaheksa erineva isendi vahel armastus või siis ei teki. Kust algab kadedus, millal sünnib hirm.

Ikka puudutab mind kunstiteose ja ilukirjanduse juures julge ja aus enesesse vaatamine. Pihtimuslik ülestunnistus. Muidugi mitte uljalt hooplemiseks ja paljalt kõmuhimust.

Olen tihti mõelnud, mis mind näitlejana teiste inimeste ette lükkab, mis mind lavastuse proovide juures veetleb. See on nii enda kui ka partnernäitlejate üsna halastamatu alastiolek. Et tõe puudutuseni jõuda, pean julgema lasta kolleegidel, hiljem publikul, piiluda sinna, kuhu ma tavaliselt kedagi ega midagi ei lase. Ka sinna, kuhu ma pole isegi jõudnud. Ju see on ikkagi mõnes mõttes oma kannatuste nautimine ja teiste piinu nautiv julmus. See on muidugi mõnikord laastav, aga vajalik, et etenduse lõpuks saaks sellest patukahetsus. Et nii publik saalis kui ka näitlejad laval jõuaksid paika, kust ei pääseks andeks palumata edasi.

Ja kuidas on sinu kalossidega, kuhu sa need jätad? Ja kas sa usud, et on võimalik neid üldse kuhugi jätta, ilma et teised märkaksid, et selle mehega on täna midagi lahti?
Tõtt-öelda mind vaatajana huvitabki kõige rohkem inimene, kes on tulnud minu ette oma kõige sitasemate kalossidega. Kuidagi mage on vaadata näitlejat, kes on peensusteni oma karakteri vormistanud, vägevad nipid lisanud. Ma tõesti tahan näha näitleja isiklikku valu ja rõõmu. Kui ta suudab selle lavastusega kokku kõlama panna, on hästi.

Aga jah, sa mõtled ilmselt Stanislavski kalosse. Minu meelest peaks püüdma nii elada, et su mustad kalossid ei haiseks. Mulle meenub, kuidas üks endine loominguline juht kinkis tervele teatrirahvale Stanislavski „Eetika". See mõjus täpselt nagu Helme näpuviibutus.

Kuidas sa käitud, kui mõni lavastaja annab lolle ülesandeid või üldse ei anna või mõni näitleja ei mängi vastu või jaurab ja sa ei tahaks temaga üldse tegemist teha, aga peab?
Üks asi, mida ma ei salli, on ülbus. Ja nüüd puhtalt ülbest sadismist tsiteerin telemajas nähtud kirja: „Ükski saade ei saa kunagi valmis, saade läheb eetrisse." Mati Talvik.

Me tegime sinuga mõned suved tagasi Alatskivil Liivi muuseumis lavastust „Kus sa oled, Juhan Liiv?" Sina olid Liiv. Ühel hetkel, tegelikult pärast esikat sain ma aru, et ma käitusin sinuga valesti. Kas see tuli minu ülbusest või sellest, et ma ei tundnud sind veel ja sa olid kuidagi vaikne ja midagi segas sind ja mina ei kuulanud sind ja korra isegi mõlisesin sinuga, millest mul on väga kahju. Lõpuks tuli lavastus välja ja „saade läks eetrisse" ja minu meelest väga hästi läks. Aga siiski see okas kuidagi torgib, et ma ei osanud sind õigesti lugeda-kuulata. Kuidas sina sellele prooviperioodile tagasi vaatad, kas sulle tuleb meelde see ebameeldiv asi, mis sind segas?
Niipea, kui sobran oma mälestustes, hakkan neid paratamatult üle kirjutama. Peaks toimuma justkui kõvaketta defragmentimine, aga killustuse kõrvaldamise asemel võtan midagi maha ja panen midagi juurde. Mõni klotsike paisub, mõni kuivab kokku. Olnud hetked ulbivad hallolluses. Välgatavad pinnal, kaovad rakkude sügavikku. Mõne jõuan haarata, mõne lasen käest. Närvid loksutavad mälestusi nagu mälestused tõde.

„Kus sa oled, Juhan Liiv?". Autor ja lavastaja Urmas Vadi. Nimiosas Aarne Soro. Esietendus 31. VII 2014 Alatskivil Liivi muuseumi rehe all.
Gabriela Liivamäe foto

Tavaliselt ei mõtle ma emakeeli sõnastades. Peas vurab isesugune lõhnade, helide, maitsete, tundmuste piltkiri. Loomulikult tekib vajadus olla mõistetav ja siis olen kimbatuses hieroglüüf. Näen kaaslaste mõista tahtvaid silmi, hakkan sõnu otsima, satun segadusse ja paanika matab sõnastuse juhtlõnga. Viimaks olen lihtsalt vait. Hirm on, et minu rumalas peas on vaid need sõnad, mis mu mõtte ära lörtsivad. Küllap sellepärast olengi hea meelega näitleja. Sõnasepad on töö teinud ja mul jääb üle vaid sulatada tekstiga enda selle hetke tõekeha. Lavastaja ja kunstnik rautavad muidugi ka hoolega. Valukoda missugune.

Esimesena pähe tulev aisting seoses Juhan Liivi otsingutega on ninaalune karmikarvatunne. Minu meelest oli sul hiilgav mõte, et kõik tegelased võiksid kasvatada vuntsid. Nii me ka tegime. Oli tüütu, aga kunsti nimel äge. Samuti sobis mulle etenduse valguslahendus. Jagasime vaatajatele, kes olid hämarasse rehealusesse kogunenud, taskulampe. Publik kasutas neid oma äranägemise järgi. Sõna otseses mõttes. Liivatolm kattis vuntsi karmi karva, kõditas kurku ja vorpis valguskiiri. Vingelt mõjusid ka häälekad suitsupääsukesed, kes ei lasknud end meist segada, oma pesitsusrahu rikkuda ja kaunistasid vähemalt korra iga etenduse jooksul mõne Liivi-huvilise valkja lärakaga. Tõeline sadomasolaager. Lõbus ja kurb korraga, aga nii Juhan Liiv!

Viimastel päevadel (Tuglas teeks ümber: viimaseil päevil) korrastasin vanade arvutite kõvakettaid ja leidsin etenduse „Kus sa oled, Juhan Liiv?" mingisuguse ülesvõtte ja jäingi vaatama. Vaatasin lõpuni. Kummaliselt painav ja paeluv kulgemine. Võluv. Meeletult meeldis.

Jah, ma mäletan seda peaproovijärgset kärkimist, aga seda pimedust ümbritsevad helged mälestused, mis ei saaks helkida tasapaksus valges. Ju ma ei jaksanud oma ülbusekoorma all asju põhjendada. Ma mõistsin suurepäraselt, et peaproov ei hinganud ja et mina olin süüdi. Ka ilma su mõlinata. Nägin, kuidas kindlusetus surus mu loivama. Miskipärast kadus sel hetkel usk asja mõttekusse. Kummaline alaväärsuskompleks, et mida mina üldse võin teada Liivi kannatustest, mis jahu ma siin ajan, heaoluühiskonnas ogaraks õginud muretu paks peer. Olgu, mõtlesin, kui tunnet ei ole ega tule, võta siis appi näitleja käsitööoskus. Hakkasin tehniliselt forssima — nii oligi laval kõle kannataja kuubis. Liiga palju viimase hetke vastuseta küsimusi, mis tegelikult on ammu vastatud. Pead ainult maha istuma, hingama seitse korda sisse-välja. Ka kaheksas kord väga rahulikult sisse ja mõnuga aeglaselt välja. Nii lihtne, mõni ütleb ka labane, aga hädavajalik. Ega ilmaaegu öelda, et „hirm sööb hinge seest". Järgmised etendused olid hingega. Hingasid.

Muuseas, ma olen endale lubanud, et ma kunagi enam ühegi näitlejaga nii ei suhtle, ja olen sellest ka kinni pidanud. Aga mõlisemisest üldisemalt. Kust see tuleb, et lavastaja võib toorutseda, solvata, alandada? Kohe tuleb millegipärast ette Kalju Komissarov või Roman Baskin, kelle kohta liiguvad legendid. Ja vaevalt, et see on ainult isikuomadus, et närv ei pea vastu, vaid see on selline pikem traditsioon, et kui mõliseb, siis mõtleb tõsiselt, peksab, siis armastab. Kuidas sina teatris olijana seda enda puhul näed ja kõrvalt vaatad? Mõjub see kellelegi innustavalt, paneb kellegi tööle? Ja miks üldjuhul vastu ei hakata? On see situatsioon midagi halvavat, nagu hiir mao ees? Kuigi ma olen kuulnud lugu, et üks jõulisem näitleja oli ühele kuulsale mõliseja-lavastajale öelnud, et kui sa minuga mõlised, panen jalaga persse! Ja siis see lavastaja ei mõlisenud. Eriolukorra ajal olin üsna tähelepanelik uudiste tarbija. Jälgisin iga keskpäevast pressikonverentsi ministeeriumide ühishoonest. Meenuvad need paar korda, kui Helmed ja korra ka Ratas viibutasid näppu ja pragasid ajakirjanikega. Võib öelda, et lavastasid mõlisedes. Kutsusid korrale, sest ainult neil on rahva hääl ja tõe sõna. Eks mulle endalegi või vahel tunduda, et pean viibutama. Viibutasingi! Oma tõe valitsuse peaminister olen mina.

Mõlisevad ju ka näitlejad. Mitte alati sõna otseses mõttes. Teinekord on kriipsusuuga jonnakalt vaikiv näitleja hullem kui röökiv lavastaja. Ikka näen pindu teise silmas paremini kui palki enda silmas.

Karabasbarabasindus on mingi kummaline tõmmis ja rahvasuus käibel olev kujutelm teatriasjadest. Kurja lavastajat ja näitlejanukukesi kohtab tegelikkuses üsna harva.

Ma ei ole tikkunud lavastama, sest pelgan murdumishetki, mis vastutuskoorma all võivad hõlpsasti tõsiasjaks saada. Kui olen pidanud vastama küsimusele, miks ma ise ei lavasta, lohutan end ülbelt mõttega, et ilmas on nii palju kehvi lavastajaid, et pole tingimata ühte juurde vaja. Teatrikooli ajal pidime lavastama katkendeid…, sealt saadud trauma on mind eemale hoidnud. Jube keeruline on siduda trupi erinevad kujutlused lavastajale sobivaks tervikuks. Luua meeskonnas usaldussuhe. Toorutsemine, solvamine, alandamine pole kindlasti abiks.

„Furby tagasitulek". Autor ja lavastaja Urmas Vadi. Naine — Liina Vahtrik ja Mees — Aarne Soro. Esietendus 18. IV 2017 Vabal Laval.
Mats Õuna foto

Me saime sinuga uuesti kokku, kui hakkasime Vabal Laval tegema lavastust „Furby tagasitulek". Ja seal me rääkisime kõik palju ja tegime lolli nalja ja suitsetasime palju — no mina mitte ja kindlasti ei suitsetanud Liina Vahtrik. Aga oli selline hea hoog ja tunne, et kõike võib proovida ja välja pakkuda ja keegi ei tee kellelegi haiget. Hea vaib oli. Ja selles lavastuses oli üks pikk monoloog, mille ma kirjutasingi sulle (ja vist veidi ka süütundest, et ma niimoodi mõlisesin, tahtsin nagu kuidagi andeks paluda). Ja selle monoloogi ümber hakkasid ülejäänud tekstid ja situatsioonid tekkima. Aga see monoloog oli tõesti pikk ja sa tahtsid seda väga täpselt, sõna sõnalt esitada ja mulle muidugi väga meeldis, et see poeetika ja täpsus oleksid olemas. Aga sa ka maadlesid

sellega parajalt. Ja ma meelega ei sekkunud, sest ma teadsin, et sa teed ära, sul pole mingit abi vaja. Ja ühel hetkel, juba proovis hakkasid sa seda monoloogi tegema nii, et panid silmad kinni, mis oli jube lahe. Olid mingi kümme minutit silmad kinni ja alles kusagil monoloogi keskel tegid silmad lahti. See mõjus lahedalt ja hapralt ja ka ülbelt ja mis peamine, pani kujutluse tööle. Miks sa silmad kinni panid?
Kunagi rääkisime lastest. Me saime ju enam-vähem ühel ajal kolmanda võsukese. Rääkisin pereisa rõõmudest ja tuli välja, et see rõõm polnudki ainult rõõm, vaid ka painava surutise tunne, häbi, et kuidas ma ei suuda olla õnnelik, kui kõik eeldused selleks on olemas. Segane tunne. Ma arvasin, et see tulenes sellest, et proovisin hoolega suitsetamist maha jätta, ja vabandasin paljut oma vanusega. Siis sa rääkisid mulle, et sinuga toimub kah midagi taolist. Ja mõne aja pärast saatsidki lugeda selle monoloogi. See oli täiesti hullumeelne, eneseirooniline, kohutavalt valus ja naljakas pihtimus. Komöödiast õpime tõesti seda, et elu ei tohiks liiga tõsiselt võtta, ja tragöödia õpetab meile seda, mis juhtub siis, kui me unustame selle, mida komöödia meile õpetas. Ikka jookseme üksteist armastada tahtes kildudeks. Kummalisel kombel sulatas see „Auhinna" katkise mehe valutuli mind uuesti kokku. Ma lugesin seda kui palvet. See oligi palve. Palve on vägev! Julgen soovitada. Kui sul on avaliku üksioleku tunne ja hirm, siis palveta. Aga palveta nende eest, kelle ette lähed.

Viimane küsimus. Kunagi sa rääkisid oma vennast, kes toetas sind Viljandis õpingute ajal. See oli kuidagi jube ilus ja südamlik lugu. Kas su vend käib sinu lavastusi vaatamas ja mida ta arvab? Et raha läks õigesse kohta ja võlg on tasa?
Väga armas, et sa seda mu eluseika mäletad. Ma pole taibanud tema käest küsida, et mis ta arvab, kas raha läks õigesse kohta. Tänu oma atsakale kaasale jõuab ta minu etendustele sagedamini kui muidu. Ma olen talle väga tänulik. Mul on meeletult vedanud.

Vestelnud URMAS VADI

TÄHELEPANEKUID TEATRIKRIITIKAST

LUULE EPNER

See siin ei ole žüriiliikme pihtimus ega aruanne, olgugi et kuulumist 2019. aasta Reet Neimari nimelise kriitikaauhinna žüriisse ei kavatseta maha salata. Selmet kommenteerida valikuprotsesse ja kaaluda žürii üksmeelt või -meeletust, kasutan ära meile pakutud andmestikku (mille eest olgu tänatud Triin Truuvert Teatriliidust) ning kohustust läbi lugeda aasta jooksul ilmunud tekstid, et teha üks heatahtlik vanakooli ülevaade, mis näitaks ka mõningaid pikema aja suundumusi. Tunnistan, et viimast kui ühte kriitikateksti ma lugeda ei jõudnud — nende arv on samas suurusjärgus aastase uuslavastuste hulgaga, mis teeb pidevalt peavalu põhižüriile. Et mitte laiali valguda, piiritlen siinses vaatluses kriitikat kitsamalt, lavastuste ja teatriprotsesside kirjeldamise ja tõlgendamisena, ning jätan statistikast ja arutelust välja intervjuud, tutvustused, reklaami jms.

Artiklit ette valmistades kaevasin Digari andmebaasidest välja oma katse uurida kõikekatvalt 1998. aasta teatrikriitikat, mille ajendiks oli ettekanne lavastajate ja kriitikute kohtumisel.[1] Mul ei ole plaanis taaskasutada toonaseid analüüsimeetodeid ega tekstide klassifitseerimise skeeme — see oleks töömahukuse tõttu praktiliselt teostamatu. Mõned võrdlusjooned ma siiski tõmban, võttes aluseks klassikalised küsimused, millele too ülevaade üritas vastata: kes?, kus?, mida?, kuidas?. Küsimuse „millal?" vastus on eeskätt aasta 2019, ja „miks?" jääb iga kriitiku enda teada.

Kus ja kes? Fakte ja statistikat

Teatrikriitikat (nii kitsas kui laiemas tähenduses) ilmub meil palju, isegi väga palju, seejuures oluliselt rohkem kui mõnikümmend aastat tagasi. Selle taga on levikanalite paljusus. Neid, kes teatrist kirjutavad-kõnelevad, on samuti hulgaliselt: möödunud aastal kolmandiku jagu rohkem kui aastal 1998 ehk umbes 120–130, kusjuures see arv on ennemini ala- kui ülehinnatud.

Kriitik sügab parema käega vasakut kõrva.

Küsimus „kus?" puudutab platvorme, kus teatrist kirjutatut ja kõneldut jagatakse. Neid on mitmeid ja eritüübilisi. Kriitikaauhinna žüriid jälgivad juba hea tükk aega trükiajakirjanduse kõrval ka suulist meediat ehk raadio- ja telesaateid, samuti veebilehekülgi, eeskätt teatriblogisid. Blogide populaarsus on pärast entusiastlikke algusaastaid siiski kõvasti kahanenud. Tagasiminekut on täheldatud ka kirjanduskriitikas, mille kohta väidetu — blogi ja süveneva kriitika žanrireeglid on kehvad ühilduma[2] — laieneb teatrilegi. On erandeid, nagu väsimatult jätkav Danzumees (http://danzumees.blogspot.com/), kuid Meelis Oidsalu on loobunud, Mario Pulver (http://mpulver.offline.ee/wordpress/) riputab üles peamiselt trükimeediaski ilmunud tekste, lõpetanud näikse olevat lasteteatri jälgijate blogi, mis 2013. aastal nomineeriti auhinnale, ja Tartu Ülikooli teatriteaduse üliõpilaste blogist leidsin 2019. aastal kõigest kuus sissekannet. Võib-olla on üks blogide taandumise põhjusi see, et muljelised-hinnangulised vaatajablogid, mis on valikufiltriks sõpruskonnale, on kaotamas seda funktsiooni sotsiaalmeedia lühematele ja kiirematele vormidele, analüütilise ambitsiooniga blogijad aga avaldavad reeglina oma tekste ka ajakirjanduses ja kasutavad internetti täiendava levikanalina (suur erand on Danzumees). Viimast tüüpi blogisid on sisu ja suunitluse poolest kõrvutatud Sirbiga[3], ainult et lugejaid on vähem.

Kui blogindus on langustrendis, siis 2013. aastal loodud Eesti Rahvusringhäälingu kultuuriportaal on Valner Valme käe all hästi edenenud. Sellest on saanud teatrikriitika oluline platvorm, kus peale Sirbi, Teater. Muusika. Kino jt väljaannete artiklite valikulise

Ott Karulin.
Erakogu fotod

taasavaldamise ilmutatakse ka portaali poolt tellitud arvustusi. Portaali oma autoritena hakkasid 2019. aastal silma Mudlum (kirjanik Made Luiga), Andrei Liimets ja Linnar Priimägi. Kindlasti on mainimist väärt kaks tantsualast e-ajakirja: STLi kuukiri ja Tantsukuukiri, mis on Eesti Tantsukunsti ja Tantsuhariduse Liidu häälekandja.

Suulises vormis teatrikriitikat kuuleb peaasjalikult Vikerraadio saates „Teatrivaht" ja vähemal määral Eesti Televisiooni kogukultuurisaates „OP". Samuti on Klassikaraadio teatri suhtes soodsalt häälestatud: kultuurisaates „Delta" intervjueerib teatritegijaid

Marie Pullerits ja uue saatena lisandus mullu „Teatrimaagia", mida juhib Joonas Vatter. Et intervjuu ja tutvustuse žanrid jäävad minu huvipiirist välja, siis võtan kriitikastatistikas arvestusse ja arvesse ainult teatrivahtide kogukonna: Madis Kolk, Lea Tormis, Hedi-Liis Toome, Meelis Oidsalu, Valle-Sten Maiste.

Trükiajakirjanduse koosseis on olnud pikemat aega võrdlemisi stabiilne. Kui vaadata päevalehti, siis teatrikriitikat leiab Postimehe ja Eesti Päevalehe kultuurikülgedel, kuna Õhtuleht eelistab (soovitavalt skandaalimaigulisi) uudiseid ja „inimlikku uudishimu" rahuldavaid intervjuusid. Kahest tähtsamast päevalehest on Postimees arvuliste näitajate poolest selgesti esikohal. Eelmisel aastal ilmus seal teatrikirjutisi kaks korda rohkem kui Eesti Päevalehes (umbes 120 Päevalehe 60 vastu) ning kui Tartu Postimehe 23 teksti juurde arvata, siis enam-vähem sama palju kui Sirbis. Märkimisväärses osas kattus ka Sirbi ja Postimehe autorkond. Postimehe teatrilembuse ja sisukuse eest tuleb kiita Heili Sibritsat, kes on üksiti teatrikülgede üks põhiautor — ta arvustab, arutleb, tutvustab, reklaamib, intervjueerib, ühesõnaga, teeb väga head kultuuriajakirjaniku tööd. Pidevalt ja põnevalt kirjutab Postimehes ka teine kultuuritoimetaja Alvar Loog, kelle põhihuvi on muusikateater. 2019. aastal said sagedamini sõna veel Pille-Riin Purje, Madis Kolk, Rait Avestik, Karin Allik. Tartu Postimehe teatriarvustused pärinevad aga suures osas Tartu Ülikooli teatriteaduse taustaga noorematelt naisautoreilt, nagu Kerli Jõgi, Liisa Ojakõiv jt.

Ilus on mõelda, et Postimehe tugev positsioon teatrikriitika väljal on üht- või teistpidi seotud asjaoluga, et Heili Sibrits on õppinud ülikoolis teatriteadust. Teatriteadus ei puudu ka Eesti Päevalehe toimetaja Keiu Virro haridustaustast. Nagu Sibrits Postimehes, nii on ka Virro oma ajalehes enim teatrist kirjutav autor (tegi kaastööd ka Sirbile ja Vikerkaarele), teine tooniandev teatrikriitik oli 2019. aastal Veiko Märka. Eesti Päevaleht erineb Postimehest muu hulgas selle poolest, et tundub otsivat värskeid autoreid, kes ei ole end liiga tihedalt sidunud teiste väljaannetega. Kes otsib, see leiab — põnevamad kriitikud möödunud aastal olid prokuratuurist teatriväljale siirdunud (ja paraku sealt juba lahkunudki) Steven-Hristo Evestus, kes kirjutas Kinoteatri „Titaanide heitlusest", ja ajaloolane Aro Velmet Draamateatri „Nukumaja, osa 2" arvustusega.[4.] Neid mõlemat seob huvi teatri poliitilise mõõtme ja mõju vastu. Pikemas plaanis on Postimees liikunud kohati käredast uuendusmeelsusest 1990-ndatel stabiilsesse professionaalsusesse, Eesti Päevaleht aga pole vist veel leidnud kindlat rolli — üldmulje on pisut heitlik.

Nädalalehtedest on Eesti Ekspressi teatrihuvi aastate minnes loidunud. Mullu leidus seal arvustusi kümmekond, ligi poolte autoriks oli Meelis Oidsalu. Maalehe teatriosa täitis peaaegu ainuisikuliselt Margus Mikomägi. KesKuse teatrirubriik pakkus peamiselt intervjuusid ja lavastuste tutvustusi. Maakonnalehed jäävad kahjuks tehnilistel põhjustel minu statistikast välja, aga olgu vähemasti nimetatud mõned ajakirjanikud, kes hoolitsevad Rakvere teatri, Ugala ja Endla töö kajastamise eest kohalikule lugejaskonnale: Inna Grünfeldt (Virumaa Teataja; kriitikaauhinna nominent 2018. aasta eest), Anu Jürisson (Pärnu Postimees,

„Teatrivahid" Hedi-Liis Toome, Meelis Oidsalu, Madis Kolk ja Valle-Sten Maiste.

põhiautor on ka Ille Rohtlaan), Alice Lokk (Sakala).

Trükimeedia püramiidi järgmise astme moodustavad kultuurilehed ja -ajakirjad, mis lubavad suuremat süvenemist ja teoreetilisemaid lähenemisviise. Sirbi teatritoimetaja Tambet Kaugema taktika on teistsugune kui päevalehtede toimetajatel: ise kirjutab ta kriitikat kaunis vähe (küll aga küsitleb); selle asemel värbas ta möödunud aastal kaastööd tegema oma poolsada üpris erinevat autorit, nii et Sirbi pilt eesti teatrist kujunes pluralistlikuks. Sirbi oma autorid *anno* 2019 olid näiteks Auri Jürna, Riina Oruaas, Kaur Riismaa. Arvuliselt kõige rohkem ilmus endise peatoimetaja Ott Karulini tekste, kuid seda tänu „ÜKT"-sarjale, mitte arvustustele. Sirbi kõrval paikneb 2007. aastast peale Müürileht, mis äratab tähelepanu kõigepealt sellega, et eristab teatrit ja etenduskunsti, andes kummalegi oma rubriigi (ja sel moel pragmaatilise vastuse „ÜKT"-sarja telgküsimusele, mis asi see etenduskunst õieti on). Mõlemat rubriiki sisustavad peaasjalikult intervjuud.

Liikugem edasi kultuuriajakirjade juurde. Nende profiilis suuremaid muutusi ei toimunud. Mis puudutab autorkonda, siis Teater. Muusika. Kino puhul kattus see üsna ootuspäraselt poole ulatuses Sirbiga, ent ülejäänud osas oli päris intrigeeriv. 2019. aastal kirjutasid seal nii mõnedki kirjanduse ja kirjandusteaduse taustaga mehed, kes on teatrikriitikas harvad, aga huvitavad sõnavõtjad: Arne Merilai, Jaak Tomberg, Ivar Sild, Aare Pilv, Mihkel Kunnus. Teiselt poolt said sõna praktikud, nagu Erik Alalooga, Sten Eltermaa jt. Kirjanduskeskne Looming avaldab regulaarselt näitekirjanduse aastaülevaateid, mullu tegi selle Pille-Riin Purje. Vikerkaare suhe teatriga on

olnud muutlik, kuid möödunud aastal ilmus seal kaks teemanumbritesse sobitatud teatriesseed, üks Keiu Virro sulest (teater ja kliimamuutused), teine Meelis Oidsalult (kehalisus teatris)[5] — mõlemat soovitan tungivalt lugeda. Ajakirjadega seltsib aastaraamat „Teatrielu 2018", seda nii autorkonna poolest kui ka ses suhtes, et paljud neis ilmunud tekstid võiks soovi korral liigitada teatriteaduse valda. Piir tõsisema kriitika ja teaduse vahel on siiski nii ähmane, et ma ei riski neid lahku lüüa. Küll aga jätan vaatlusest välja artiklid, mis juba üksnes ilmumiskoha (ajakirja) põhjal klassifitseeritakse teaduseks ja paigutatakse uurijate jaoks elutähtsaisse 1.1 ning 1.2 kategooriaisse.

Vahekokkuvõtteks tõdegem, et audiovisuaalne meedia ja internetiplatvormid vähemasti teatrikriitika vallas omavahel ei konkureeri, vaid pigem täiendavad üksteist. Uued meediumid pole aga kõigutanud trükisõna domineerivat positsiooni teatrimõtte vahendamisel (võimalus lugeda ajalehti internetis ei tähenda iseenesest sisulist pööret), ning ka kriitikaauhinna nominatsioone pälvitakse, mõne erandiga, kirjutiste eest ajalehtedes-ajakirjades.

Küsimusele „kes?" on eespoolsed loetelud osalt juba vastanud, kuid vastust ootab veel paar alaküsimust: milline on kirjutajate valdkondlik taust ja kes on produktiivseimad autorid?

Nagu mainitud, ulatus mullune autorite arv julgesti üle saja. Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduses on 54 liiget. Kõik nad ei tegele kriitikaga ja kõik teatrikriitikud ei kuulu ühendusse, ometi tekib küsimus, kes need pealt saja kriitiku siis on.

Pika ajaloolise traditsiooniga on teatrisõbralike kirjanike ja kirjandusuurijate kriitika. Sellesse ringi kuuluvad tänavused nominendid Jaak Tomberg ja Aare Pilv (kes on samavõrra teatriuurija), aga samuti eespool mainitud

„Teatrivahid" Meelis Oidsalu ja Lea Tormis.
Eesti Rahvusringhäälingu fotod

Arne Merilai, Peeter Sauter, Kaur Riismaa, Jürgen Rooste, Jan Kaus, literaadid Mario Pulver, Tauno Vahter jmt. Tähelepanuväärselt ei spetsialiseeru kirjanikud kaugeltki kirjanduslikule sõnateatrile — Jürgen Rooste arvustab hoopiski kaasaegset tantsu, Pilv ja Tomberg eritlevad postdramaatilisi etendussündmusi, avar on Sauteri ampluaa jne. Päris mitmel kirjanikul on teatriga ka tegijasuhe, mõned on koguni etendajana lavale astunud, nagu Kaus ja Rooste (unustamata Sauteri näitlejaharidust lavakoolist).

Kunstnikud ja kunstikriitikud pööravad oma pilgu teatri poole harvem. 2019. aastast tõuseb esile Jaan Elkeni väga täpne analüüs NO99 spetsiifikast „Teatrielus", ajas kaugemale tagasi vaadates näeme veel mõnd autorit (Anders Härm, Hanno Soans, Sandra Jõgeva jmt), aga kunstitaustaga kriitikuid võiks olla märksa rohkem, arvestades, et mitmed nüüdisteatri suunad on liikunud kaugemale kirjandusest ja lähemale visuaalkunstile. Filmivaldkond on samuti esindatud hõredalt, mullu põhiliselt Eesti Ekspressi veergudel, kus Andres Maimik arvustas Renate Keerdi lavastusi ja Marianne Kõrver ütles sõna sekka aasta vahest kirglikemas diskussioonis lähisuhtevägivalla kujutamise üle Emer Värgi lavastuses „You Will See So Many Pretty Things".[6] Lavastuste ideoloogilisi ja poliitilisi tahke ning raamistikke käsitlevad asjatundlikult laia haardega kultuurikriitikud, nagu Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, varasemast ajast Marek Tamm jt. Ja muidugi põikavad teatri valda (kultuuri)ajakirjanikud — Kaupo Meiel, Erle Loonurm, Kärt Devaney jpt.

Ilmselgelt ei ole teatrikriitika enam ammu kitsa professionaalide tsunfti asi, kus kõik tunnevad kõiki ja iga uustulnuk äratab teravat tähelepanu. Kui paarkümmend aastat tagasi peljati professionaalsete standardite lõdvenemist ning arvati, et teistest valdkondadest pärit „juhuslike" autorite tekstid võiksid paremal juhul kuuluda n-ö vaatajakirjade rubriiki[7], siis praegu peame autorite ringi laienemist ja erinevate kriitikupositsioonide esiletulekut põhiliselt positiivseks nähtuseks, mis edendab interdistsiplinaarset mõtlemist teatrist.

Ülevaate esimese osa lõpetuseks vaatan, kes on 2019. aasta arvestuses viljakaimad teatrikriitikud, ja korrigeerin seejärel nimekirja nende mõjukuse järgi. Teater. Muusika. Kino jaanuarinumbri avaveeru nimekirjast minu oma radikaalselt ei erine, kuid mõnevõrra siiski. Sest jätan välja intervjuud ja kasutan andmeid trükimeedia kohta. Minu nimekirja juhib Pille-Riin Purje — kauaaegne paljukirjutav kriitik, kes juhtis analoogilist nimekirja ka aastal 1998.[8] Purjele järgnevad Keiu Virro, Ott Karulin, Madis Kolk, Veiko Märka,

Keiu Virro.
Eesti Päevalehe foto

Heili Sibrits.
Mihkel Maripuu foto

Karin Allik, Heili Sibrits, Margus Mikomägi, Rait Avestik, Heili Einasto, Jaak Allik, Meelis Oidsalu, Alvar Loog jne; venekeelses kriitikapildis domineerib Boris Tuch.

(Olgu ääremärkuse korras esitatud üks kasutu fakt: 13 produktiivseima kriitiku keskmine vanus on 1998. aastaga võrreldes kasvanud viie aasta võrra ja hakanud lähenema viiekümnele. Kas kriitika on muutunud ka sedajagu soliidsemaks, ei ole kindel.)

Kavatsesin kõrvutada teatri kriitikkonda kirjanduskriitikaga, ent päris korrektselt seda teha ei anna. Viimatine kirjanduskriitika ülevaade, Hanna Linda Korbi „Igapäevase nähtuse taastootmine"[9] toob ära statistika 2017. ja 2018. aasta kohta, kuid jätab välja päevalehed. Siiski jäävad ka valikukriteeriumide kattumatust arvesse võttes paika kaks erinevust: esiteks, kirjandusväljal valitseb mees- ja naiskriitikute tasakaal, aga teatrist kirjutavad rohkem mehed; teiseks, kui produktiivsemate kirjanduskriitikute hulgas on kolmandiku jagu kirjanikke, siis teatriväljal pole kombeks, et lavastajad oma kolleegide tööd arvustaksid (tõsi, Jaak Allik kuulub nii kriitikute kui lavastajate erialaühendusse). Kui vaadata, kes kellest kirjutab, siis on teatrikriitika alal pilt piisavalt kirju. Arusaadavalt leiab stiili- ja liigipõhiseid eelistusi (nt spetsialiseerumine tantsu- või ooperikriitikale) ja kitsamat huvifookust, eriti siis, kui kirjutatakse harva (Maimik jälgib Renate Keerdi, Pilv liigub NO99 jälgedes), aga isikupõhised (soolised, sõprus-, põlvkondlikud) eelistused ehk omamehekriitika (mille üle on kaevatud kirjanduses) ei ole minu meelest teatrikriitikas mingi põletav probleem.

Produktiivsuse kõrvale võtan nüüd teiseks näitajaks mõjukuse, s.o tunnen huvi pidevate kriitikute sümboolse kapitali vastu. Viimase jaoks pole muidugi kindlat mõõdikut, kuid ehk ei lähe palju viltu, kui mõõta seda Teatriliidu kriitikaauhindade ja nominatsioonidega.[10]

Kaht näitajat kombineerides saab välja sõeluda viljakad ja mõjukad kriitikud. Olgu neid nimetatud kümme (tähestiku järjekorras): Jaak Allik, Heili Einasto, Ott Karulin, Margus Mikomägi, Madis Kolk, Alvar Loog, Valle-Sten Maiste, Meelis Oidsalu, Madli Pesti, Pille-Riin Purje. (Lisaks, nagu mainitud, venekeelse kriitika suverään Boris Tuch.) Eesti teatrikriitika on peamiselt kesk- ja vanemaealiste meeste kindlais kätes, nagu mullu ja muistegi.

Millest ja kuidas? Tähelepanekuid ja näiteid

Esimese asjana oodatakse ilmselt hinnangut — kas eesti teatrikriitika on suurepärane, hea või vilets? Hinnangute andmine ei ole mu tugevaim külg, aga üritagem. 2019. aasta tekstide põhjal tundub, et kriitika üldine tase on korralik keskmine; leidus säravaid tippe (kuigi alati võib tahta, et neid oleks rohkem), teisalt ei olnud piinlikult nõrku tekste häirivalt palju. Akuutne rahulolematus, mis pulbitses läbi 1990-ndate ja nullindate ja lõi mulje, nagu viibiks teatrikriitika permanentse kriisi seisundis, paistab samuti olevat raugemas. Silma jäi küll Valle-Sten Maiste nõue, et kriitika oleks valivam ja väärtustavam: „Meil ilmub ülemäära kriitikat, mille taga ei ole (…) sügava kordamineku vahendamise ja mõtestamise vajadus."[11] Soov, et kirjutataks pigem vähem, aga kirglikumalt, on arusaadav — eriti kui žüriitöö põhjustab kriitikaväsimust —, kuid seos kriitika ja tema objekti headuse vahel ei ole minu arvates nii ühene. Keskpärane lavastus võib genereerida säravat kriitikat, näiteks kirjeldab Alvar Loog ühe taolise najal elegantselt ära terve kunstiteoste liigi, mida ta tituleerib turvaliseks tarbekunstiks[12].

Pahameelt kriitika vastu sünnitavad teadagi hinnangud. Hindamine on kriitiku võõrandamatu õigus, iseküsimus on aga, kuidas sõnastada negatiivset hinnangut nii, et see ei mõjuks lihtsalt tigeda lahmimisena. (Kuid usutavasti on lihtsameelne sõnavahutav apoloogia kiidetavale niisama ebameeldiv.) Ses osas näikse kriitika olevat muutunud keskeltläbi viisakamaks ja argumenteeritumaks. Alvar Loog (ei saa temast mööda!), meie „efektsemaid ja julgemaid halvastiütlejaid"[13], väljendub isegi nii rafineeritult: „Ehkki peab lisama, et kahel esietendusel oli nii tegelaste (eelkõige Romeo) riietatuse aste kui ka kehakeele seksuaalne aktiivsus pöördvõrdelises suhtes solisti kehamassi indeksiga."[14] Iseäranis arrogantne halvastiütlemine (mis jäägu viitega varustamata) oli aga suunatud hoopiski publiku pihta: „Eesti teatripublik vajab hirmutamist, peksu, sest eriti suvel on nad kui kari laisku lambaid, kes ka kõige tüütuma jura peale püsti aplodeerima kipuvad, iseennast justkui oma karjainstinkti eest tunnustades."

Teatrikriitika maastikku linnuperspektiivist vaadates paistab see elujõuliselt haljendavat, aga teatrikunsti endaga võrreldavat liigirikkust seal ei näe. Paljukurdetud žanriline monotoonsus koos suuremaid üldistusi pakkuvate probleemartiklite ja prognooside vaegusega iseloomustavad ka 2019. aasta kriitikat. Arvuliselt domineerisid kaks žanrit: üksiklavastuse retsensioon (harva ka paari-kolme lavastuse koosvaatlus[15]) ja intervjuu, mis toob juurde teatritegijate vaatepunkti. Arvustuslikult oli kaetud enamik uuslavastustest, kusjuures tasub toonitada, et ka Eesti venekeelset teatrit nii Tallinnas (Vene teater) kui ka Narvas (Vaba Lava) hoiavad eesti kriitikud (Madis Kolk, Ott

Karulin, Margus Mikomägi jmt) järjekindlalt pilgu all.

Kolmanda populaarse žanrina tõuseb esile ülevaade, alaliikideks festivali, teatriaasta ja teatri ülevaade. See loomu poolest kirjeldav žanr pakub mitmesuguseid võimalusi; nõnda arendas Heili Sibrits festivali „Draama" ülevaate pealkirjast alates („Tasapaks ja prügine teatripilt"[16]) kriitiliseks, et mitte öelda kriisidiagnoosiks eesti teatrile üldse, mis sai palju tähelepanu ja arvamusloo auhinna Eesti Meediaettevõtete Liidult. Kodumaistel ja välisfestivalidel hoiab silma peal Teater. Muusika. Kino. Provisoorse hooajaülevaate annab iga-aastane TMK teatriankeet, kalendriaasta 2019 teatrielu vaadati üle impressionistlikus vormis (nt ERRi kultuuriportaali „Autahvel") ning 2018. aastat vaagis Annemari Parmakson tihedas ja tasakaalukas ülevaates „Sõnateatriaasta 2018: auhinnatud ja auhindamatu" (aastaraamatus „Teatrielu 2018"). Nagu pealkiri vihjab, sekkus Parmakson ka debatti teatriauhindade üle, mis kestis läbi aasta. Kolmandat alaliiki, konkreetsete teatrite tegevuse ülevaateid tellitakse kriitikuilt juubelite ja matuste puhul. „Teatrielus 2018" kirjutas Katarina Tomps kümneseks saanud Tartu Uuest Teatrist ning Jaan Elken sõnastas pealkirja all „Nekroloogi asemel: NO99–NO30" teatri NO99 kunstilise identiteedi peajooned; tähelepanu ja täheruume said ka Drakadeemia oma 10. sünnipäeva puhul (Madli Pesti) ning saja-aastane Eesti kutseline ballett (Triinu Upkin). Tuleb tunnistada, et säärased ülevaated kipuvad oma ettearvatavas korduvuses tüütuks muutuma. Daatumeid, mida tähistada, ja festivale, mida kajastada, tekib seda rohkem, mida vanemaks eesti teater saab ja mida enam ta rahvusvahelistub. Kas ei võta poolkohustuslikud ülevaated ära ruumi, mida võiksid sisustada tähtpäevasõltumatud probleemartiklid või praegu suhteliselt harvad näitleja- ja lavastajaportreed?

Teatrikriitika suhtelist stabiilsust näeb norivam pilk tõenäoliselt staatilisusena. Tõepoolest, kriitikaväli on laienenud, ilmunud on uusi autoreid, aga üldpilti, seda korralikku keskmist kirjeldab päris hästi pealkiri, mille Hanna Linda Korp pani kirjanduskriitika ülevaatele: igapäevase nähtuse taastootmine. Pärast teatrietenduste lakkamist ja arvustusliku kriitika katkemist eriolukorras tuleb mõistagi olla tänulik, et taastootmine jätkub. Siiski tahaks nüüd laskuda linnuperspektiivist maa peale ja vaadata ringi, et leida märke nihetest, pööretest või muudest muutustest.

Uusi suundi otsides vaadatakse tavaliselt nõudlikult noorte kriitikute poole, justkui lootes, et kes esindab uut põlvkonda, see esindab ka uut või lausa revolutsioonilist vaateviisi. Noore ja uue samastamine on arusaadavalt lihtsustus, kuid see ei tähenda, et poleks tarvis juurdetulijate vastu huvi tunda. Žürii tundis — nii mõnedki noored autorid figureerisid eelvalikutes, näiteks Karin Allik, kes kirjutab väga vilkalt ja hoiab seejuures (mõningate kõikumistega) korralikku taset, Oliver Issak, Priit Põldma; nominentide hulka hääletati Marie Pullerits.[17] Esile küündisid Paide teatri „Kaitseala" juures lavastusdramaturgina tegutsenud Issaku ja lavastaja Jan Teeveti dialoogi vormis arutlus teatrist ühiskonnas ja kogukondlikkusest teatris ning dramaturg Priit Põldma asjatundlik, intervjuudega põimitud käsitlus eesti kirjanduse adaptatsioonidest[18], Pulleritsi arvustustes on aga tajutav koreograafi

ja tantsija kogemustaust. Need näited osutavad ühele, mitte täiesti uuele, kuid just nooremate seas tugevnevale suundumusele: teatripraktika ja -teooria vastastikku kasulikule koosolule, mis lõhub iganenud klišeesid, nagu oleksid kriitikud kas *wannabe*-näitlejad või teoreetik-targutajad, kes tegelikku teatrit ei tunne. Taolist sümbioosi leiab rohkem ja eri rollide ühendamine on harmoonilisem nüüdistantsu ja etenduskunsti vallas, aga muidugi ka mujal. Tekstides on praktilise kogemuse mõju näha näiteks sellest, kuidas muugitakse lahti lavastuste sisemisi mehhanisme. Lähenemine on mõlemapoolne: kriitikutel on tahtmist ja võimalusi teha kaasa teatriprojektides — dramaturgina, kaaslavastajana, etendajana — ning lavastajad, dramaturgid, koreograafid, näitlejad reflekteerivad nii oma loomingut kui teatrikunsti laiemalt. Isegi kui ei õpita samas koolis, ollakse valmis koos töötama, üksteise töökeelt omandama. See ei ole muidugi noorte prerogatiiv, praktilise kogemusega kriitikud on ka näiteks Auri Jürna ja 2019. aastal hoo sisse saanud Kaja Kann. Muutuste üheks tähtsaks mootoriks on kindlasti lähimineviku reformid kõrgharidussüsteemis — arvukate küsitavuste kõrval on need siis ka midagi head kaasa toonud. Ma ei pea silmas ainult õppekavade uuendusi, vaid eeskätt magistri- ja doktoriõppes avatud võimalusi liigelda erialade ja kõrgkoolide vahel ning ühendada sel viisil praktilist kogemust teoreetilise teadmisega.

Teine tähelepanek riivab kriitika žanrisüsteemi. 2019. aasta põhjal söandan väita, et päris tugeval positsioonil on kontseptuaalne kriitika, kusjuures sageli mõeldakse üldisemaid teemasid läbi vormiliselt arvustuse žanris. Arvustus on teinekord teoreetilise kandvusega arutlus, mis saab lavastus(t)est tõuke või põhja. (Võiks kasutada žanrinimetust „essee", kui see ei oleks lootusetult laialivalguv.) Siia kuulub Alvar Loogi eespool viidatud keskpärase lavastuse arvustus. Mõni näide veel: Madis Kolk arutleb „Pilveooperi" puhul Vaba Lava kui institutsiooni üle; Marie Pullerits räägib „Püha viha" najal autentsusest ja osalusest, kunstniku vabadusest ja vastutusest.[19] Need tekstid ilmusid ajalehtedes. Ajakirja formaat annab suuremaidki võimalusi sügavuti minna, mida kasutasid täiel määral ära tänavused nominendid Jaak Tomberg ja Aare Pilv. Tombergi „Koostööl põhineva ühiselu võimalikkusest" (TMK, juuni) alustab kadrinoormetsa „mobiilsete definitsioonide" lähivaatlusega, võtab võrdluseks juurde „Hingede öö" ning eritleb osavõtuteatri fenomeni, jõudes lõpuks veenvate väideteni postdramaatilise teatri ning üldse kunsti sotsiaalse tähenduslikkuse ja mõju kohta. Kui kasutada Aare Pilve kriitiliste hoiakute kolmikjaotust[20], siis liigitub Tombergi tekst kaasaloovaks kriitikaks: mõtleb lavastusest edasi ja tuletab sellest üldised sotsiaalsed ja filosoofilised eeldused, millel taoline lavastus põhineb. Kaasaloovalt suhestub teatriga ka Aare Pilv ise, nagu näitab artikkel „Inimese servad" (TMK, november), mis võtab fookusesse näitleja Jarmo Reha, eriti lavastuses „Elagu elu, mis põletab rinda!", ja tungib näitlejaks ning inimeseks olemise süvakihtidesse. Mõlemad artiklid on ühtaegu erudeeritult teoreetilised ja subjektiivsed, eksponeerides isiklikku vaatajakogemust. Subjektiivsust ongi mitut sorti. Pilve subjektiivsus ei tähenda ei muljetamist ega „lobedat ja vaba lugemist"[21], vaid isikuomast nägemisviisi koos või-

mega sõnastada sõnastamatut — ta ütleb olulisi asju täpselt ja kujundlikult.

Teooria vallas oli eelmise aasta eredaim nähtus Ott Karulini läbi aasta kestnud „ÜKT"-sari Sirbis: kümme mänguliselt pealkirjastatud lühiesseed, „Ühendkunstiteosest" enesekriitilise kokkuvõtteni „Ühekõne kõnetorult". Karulini sarjal on teoreetilis-terminoloogiline telg — ta tegeleb probleemse mõiste ja nähtusega „etenduskunst" —, aga ta käsitleb võrdlemisi abstraktseid küsimusi huvitavalt, tema mõttekäike on kerge jälgida ja need pakuvad pinget. Igal juhul tõestab ta, et etenduskunsti probleem ei ole sugugi skolastiline, küll aga pakiline. Lõpplahendust annab veel oodata, ent tulemusi juba on — ümberkorralduste näol teatriauhindade süsteemis.

Etenduskunsti piiritleda püüdes keerleb „ÜKT"-sarja arutelu ka niisuguste nüüdisteatris kesksete küsimuste ümber nagu performatiivsus ja representatsioon, mäng, kujundite tüübid jms, mis koonduvad teatriesteetika märksõna alla. Sarnase fookusega kriitikat on veelgi, näiteks jälgib Madis Kolk läbi oma arvustuste psühholoogilise ja postdramaatilise teatriesteetika vahekordi, hoidudes ise ja hoiatades teisi neid lihtsustamast — loetagu kas või Mart Kangro „Enneminevikku" vaatlust pealkirjaga „Postdramaatiline stress ja „teatri" traditsioon"[22] —, ning intrigeeriv on Meelis Oidsalu süvitsi minev arutelu publiku kaaskehalisuse kogemuse ja näitleja kohalolu üle Vikerkaares. Ometi on minu isiklikuks murekohaks esteetiliste lähenemisviiside alaesindatus. See pole mingi uus mure: ka 1998. aasta kriitika analüüsis tõdesime, et esteetiliste lähtekohtadega arvustusi on napilt (suhteliselt vähemgi kui 1980-ndatel), ning vähe leidus ka teatri ja teatriliikide eripära üldistustahtelisi käsitlusi. Neid viimaseid on ajaga rohkem sugenenud, aga tekste, kus tabataks „inimese ja tema ruumi immanentset poeesiat (ja poeetikat)"[23] ja avataks esteetilisi ideid, mis kõike seda kannab, tahaks lugeda sagedamini.

Kokkuvõtte asemel. Ma ei usu, et väited stiilis „rahvas väärib oma valitsust" või „teater väärib oma kriitikat" oleksid puhas tõde, kuid mingisugune vastavus teatri ja teatrikriitika vahel siiski eksisteerib. Kas või kvantitatiivses plaanis: kui teatrit tehakse palju, siis pingutab kriitika täita oma tutvustavat funktsiooni ja arvustuste hulk aina kasvab; kui teatrielu keeb üle, siis hakkavad vohama ülevaated, jne. Mistõttu teatrile ja kriitikale tuleks soovida aeglasemat elurütmi ning laienemise asemel süvenemist — et kontseptuaalne kriitika saaks edeneda, praktika ja teooria läbikäimine tiheneda, kunstidevahelisus tugevneda.

Viited:

[1] Luule Epner 1999. Eesti teatrikriitika 1998. — Sirp, 26. III. Kriitikamassiivi aitas läbi töötada kümme teatriteaduse üliõpilast, teiste seas praegused kriitikud Rait Avestik ja Madis Kolk.

[2] Kadri Tüür 2010. Kirjandusest ja blogidest. — Sirp, 27. VIII.

[3] Tuudur-Jaan Rekkor 2014. Teatrikriitika trükiajakirjanduses ja blogides. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, lk 41.

[4] Steven-Hristo Evestus 2019. Võimumängude sügavas kuristikus. — Eesti Päevaleht, 1. III; Aro Velmet 2019. Nukumaja ahelad, hirmud ja kompleksid. — Eesti Päevaleht, 8. IV.

[5] Keiu Virro 2019. Et teatrirahvas külmaks ei jääks. — Vikerkaar, nr 9; Meelis Oidsalu 2019. Somaatiline teater: esitustaagata ihud

saalis ja laval. — Vikerkaar, nr 4–5. Mõlemad on kättesaadavad ka ERRi kultuuriportaalis.

[6] Andres Maimik 2019. Renate Keerdi metafüüsiline tsirkus. — Eesti Ekspress: Areen, 15. V; Üle läve ja tagasi. — Eesti Ekspress: Areen, 11. XII. Marianne Kõrver 2019. Lähisuhtevägivald ja kunstnikuvastutus. — Eesti Ekspress: Areen, 18. XII.

[7] Reet Neimar dialoogis Lea Tormisega. Reet Neimar, Lea Tormis 2001: Sallivust teatrimaailma! — Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 15.

[8] Ükski teine toonasest loetelust ei mahu praeguse nimekirja esiotsa. 1998. aastal järgnesid Purjele Margus Kasterpalu ja Mihkel Mutt ning mõningase vahega Meelis Kapstas, Sven Karja, Lilian Vellerand, Andres Laasik jne.

[9] Hanna Linda Korp 2019. Igapäevase nähtuse taastootmine. — Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 158.

[10] Nominatsioonide kohta on Teatriliidu kodulehel kättesaadavad andmed alates 2008. aastast. Enim tunnustust on saanud Alvar Loog: kuus nominatsiooni, kaks auhinda.

[11] Valle-Sten Maiste 2019. Kriis NO99 varemeil. — Sirp, 18. X.

[12] Alvar Loog 2019. Lavastus kui *long drink*. — Postimees, 25. IV.

[13] Joosep Susi, Pille-Riin Larm 2017. Me kiretu kirjanduskriitika. 2015. ja 2016. aasta kirjanduskriitika ülevaade. — Keel ja Kirjandus, nr 3, lk 171.

[14] Alvar Loog 2019. … on surra, kui oled veel noor. — Postimees, 23. IX.

[15] Siia kuulub ka saade „Teatrivaht", mille väärtuseks on erinevate vaatepunktide dialoog.

[16] Heili Sibrits 2019. Tasapaks ja prügine teatripilt. — Postimees, 18. IX.

[17] Noori (kuni 30-aastaseid) on kriitika-auhinnale nomineeritud äärmiselt harva, sel sajandil neli: Eero Epner, Madli Pesti, Evelin Lagle, Marie Pullerits.

[18] Oliver Issak, Jan Teevet 2019. Peegeldusi „Kaitsealast": Kogukondlikkuse Uurimise Instituut. — Teater. Muusika. Kino, aprill; Priit Põldma 2019. Äratundmismõnust avastamisrõõmuni. Eesti kirjanduse adaptatsioonid. — Teatrielu 2018. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur.

[19] Madis Kolk 2019. Maja külge aheldatud kunstniku probleem. — Sirp, 8. III; Marie Pullerits 2019. Püha viha, mis ei lunasta. — Sirp, 1. II.

[20] Aare Pilv 2014. Kaasaloova kriitika hüpotees. — Sirp, 21. XI. Teised hoiakud on vastuvõttev ja tõlkiv kriitika.

[21] Peeter Sauter 2020. Kriitika kriitika ja enesekriitika. — Teater. Muusika. Kino, veebruar, lk 54. Ma ei taha öelda, et sedalaadi tekstidel poleks väärtust — see sõltub lobeda lugemise autori isiksusest ja sümboolsest kapitalist.

[22] Madis Kolk 2019. Postdramaatiline stress ja „teatri" traditsioon. — Postimees, 22. X.

[23] Mati Unt 2004. Meeldis. Mõjus. Mis edasi? — Mati Unt. Theatrum mundi. Tartu: Ilmamaa, lk 75.

TEATER, MUUSIKA, HELI

ARDO RAN VARRES

Eriolukord on analüüsiks hea aeg. Kui TMK toimetusest tuli kiri küsimusega, kas võtaksin kirjutada meie sõnalavastuste muusikalistest ja helikujundustest — vaadates nii minevikku kui ka tulevikku —, siis olin rõõmuga nõus. Järgnev mõtisklus on subjektiivne ega pretendeeri teaduslikule tõele. Võtan vaatlusobjektiks oma varasemad kokkupuuted lavastuste helikujundustega ning viimase kümne aasta sõnateatri originaalmuusika ja muusikalise kujunduse preemia nominatsioonid. Objektiivsust loodan lisada väikeste intervjuudega, paludes vastata mõningatele küsimustele meie kauaaegsetel sõnateatrite muusikaala juhatajatel.

Mõned aastad tagasi ütles üks keskmise põlvkonna stsenograaf meie koostöö käigus nõnda: „Milleks peaksin looma suuri dekoratsioone, kui valguse ja heliga saab kõik ära teha?" (Siia juurde tuleb mõelda ka video kui uue meediumi võimalused, kuigi teab mis uus see meie peavooluteatrites enam pole.)

Tõesti, tänapäeval on võimalik luua mitteverbaalsete akustiliste märkide ja valguskujunduse abil teatrimaagiat kuhu iganes. Helide abil saab tekitada kõikvõimalikke meeleolusid, realistlikest helimaastikest abstraktsete kõladeni. Muusika võib käivitada hetkega uue atmosfääri ja mõjutada teadvustamatust. Heli on seotud emotsioonidega ja loob tähendusi koos teiste teatrimärkidega. Stseenide vahel kõlav muusika aitab mõtestada seda, mida just kuuldi-nähti. Väike paus enne uut sõnadetulva on vajalik. Samuti aitab vahemuusika „tulla kohale", naasta siin-ja-praegu-olukorda, kui mõte on läinud uitama.

Reeglina on ohjad lavastaja käes ning helikujundaja/helilooja üritab tõlkida tema soovid ja kujutlused reaalsete helide keelde, olgu selleks siis loodushäälte salvestused ja muud argised helid, kõikvõimalikud konstrueeritud heliefektid (elektroakustiline manipulatsioon), juba olemas oleva muusika kasutamine või originaalmuusika, mis sünnib konkreetse lavastuse tarbeks. Väga tähtis on ladus kommunikatsioon lavastaja ja kujundaja vahel. Lõppsõna jääb siiski tavaliselt lavastajale ja ka need lahendused, mis võivad tunduda kujundajale banaalsed, leierdatud, maitsetud, lääged ja ebakvaliteetsed, võivad ikkagi leida koha lavastustervikus. Viimasel ajal on mul olnud au ja rõõm teha koostööd viie Venemaa avarustest pärit lavastajaga ja praktiliselt kõigiga on tekkinud mingil hetkel sarnane probleem. Nimelt valib lavastaja oma maitsest johtuvalt olulisse kohta muusikapala, mis minule tundub võõras, isegi asjatult magus ja rõhutatult emotsionaalne. Eelistaksin põhjamaiselt kargemat lähenemist. Aga lavastaja valik jääb enamasti peale. Sellest johtuvalt oleks aus, kui kavalehel oleks muusikalise ja helikujundajana alati märgitud ka lavastaja nimi. On mitmeid lavastajaid, kes sajaprotsendiliselt ise oma lavastustele muusikalise kujunduse teevad. Ka selline lähenemine on täiesti

mõistetav, ideaalis ju peakski üks lavateos olema *Gesamtkunstwerk*, kus kõik osised on ühe tervikliku kompositsiooni eri tahud, nagu seda on hiilgavalt kirjeldanud ja ka ellu viinud üks minu eeskujusid, Saksa helilooja ja lavastaja Heiner Goebbels. Tsiteerin siinkohal temaga tehtud intervjuud: „Tihti teavad heliloojad kõike muusikast, kuid väga vähe kaasaegsest lavakunstist, ja vastupidi, teatriinimesed, kui nad räägivad muusikast, siis nad mõtlevad sageli popmuusika raamides ega tunne keerukamate struktuuridega muusika olemust. Need kaks kunstiliiki pole koos arenenud. On vaja inimest, kes kõike seda võrdselt haaraks."[1] Omaette nähtus oli Mati Unt, kes valis peaaegu alati ise oma lavastustesse kõige ootamatumaid muusikapalu. Olen teinud tema muusikavalikust raadiosaate „Fantaasia", mida saab koos intervjuudega kuulata Teater. Muusika. Kino 2009 nr 1 juures asuvalt CD-plaadilt.

Terminid

Viimasel ajal on meie teatrilavastuste kavalehtedel segadust külvanud termin „helikunstnik", mida tavaliselt kasutatakse peavooluteatrist väljaspool, tähistamaks muusikalist ja helikujundajat ning originaalmuusika loojat. Näiteks Sirbis 19. X 2018 on kahe teatrilavastuse arvustused, kus ühte ja sama muusikaloojat on nimetatud erinevalt: muusikaline kujundaja ja helikunstnik. Üks on Ugala lavastus, teine Kreenholmis toimunud projektlavastus. Info on võetud ilmselt kavalehtedelt. Aga on ka näiteid, kus helikunstniku all mõeldakse konkreetselt helimeistrit, helirežii teostajat ehk nagu vanasti öeldi, „helimeest". Täpset kokkulepet pole, tundub, et just noorem põlvkond tahab seda terminit kasutada, tähistamaks helidega tegelevat meeskonnaliiget. Olen varem sel teemal kirjutanud.[2] Segaduse allikaks on ingliskeelne mõiste *sound art*, millega tähistatakse pigem kunstivooluna (*art movement*) tekkinud nähtust ja mida on keeruline maakeelde tõlkida. Otsetõlkes oleks selle vasteks termin „helikunst". Tsiteerin Ines Reingold-Tali selle teema kohast artiklisarja TMKs: „Tegelikult ei kõla eestikeelne sõna „helikunst" minu kõrvus sugugi veenvaimana käsitlemaks nähtust *sound art*. Segadust tekitab selle termini kasutamine tihtilugu kogu muusika sünonüümina selle tavapärasemas tähenduses. Soomekeelses sõnavaras leidub näiteks *äänitaide* vastena ingliskeelsele terminile *sound art* ja *säveltaide* tähistamaks muusikat. Selguse huvides eelistan ingliskeelset väljendit *sound art*."[3] Paraku meie riiklikult rahastatud teatripildis ja etenduskunstide *off-off*-areenil ei paista silma ehedaid *sound art*'i ilminguid (mürakunst, visuaalmuusika, akusmaatika, heliskulptuurid jmt), kuigi võiks. Terminist aga üksi ei piisa, et luua uutmoodi sisu.

Ruum

Minu esimesed mälestused seoses heliga sõnateatris pärinevad 1980-ndatest, kui reedeti olid ETVs teatriõhtud. Need olid põnevad vaadata, aga kuulamiskogemus oli kehv. Siiani on kõrvus see kumisev kaja, mis näitlejate ebaloomuliku kõnega alati kaasas käis. Kõmises nagu kirikus. Tollest ajast on meeles Olav Ehala suurepärased laulud suvelavastuses „Thijl Ulenspiegel", Viive Ernesaksa helikujundus lavastusele „Pilvede värvid" ja Lepo Sumera muusika, mida Mikk Mikiver oma lavastustes kasutas. Samuti Tõnu Raadiku tundlik viiul Nukuteatri ja Noorsooteatri tükkides. „Kui sa muu-

sikalist kujundust tähele ei pane, siis on see õnnestunud" — nii kõlas toona õpetussõna. Väga muhe sissevaade selle ajastu sõnateatrite muusikaga seotud temaatikasse on Viive Ernesaksa raamat „Viiv".

1990-ndatel tekkisid esimesed nn *black box*'i tüüpi saalid, mis mõjusid oma summutatud helikeskkonnaga intiimselt ja hubaselt (Von Krahli teater, EMTA lavakunstikooli saal, Rakvere teatri väike saal). Samuti olid minu kõrva jaoks akustiliselt meeldivad kammerlikud keskkonnad, kus toona teatrit tehti. Aga neid oli vähe. Näitleja ei pidanud neis tingimusis kogu oma psühhofüüsist pingutama, et viimasesse ritta kuulda oleks. Psühholoogilised pooltoonid võimaldasid filmilikumat lähenemist.

Uus mastaap saabus koos suveteatri õidepuhkemisega. Elmo Nüganeni suurlavastus „Kolm musketäri" Tallinna Linnateatri lavaaugus seadis muidu kammerlikes tingimustes mängima harjunud näitlejad uudsesse olukorda.[5] Näitlejate hääl pidi kostuma üle kajakate ja tuulehoogude. (Hiljem võeti vabas õhus kasutusele raadiomikrofonid.) Siiani kõlab selle lavastusega seoses kõrvus Margo Kõlari suurepärane filmilik originaalmuusika ja vägev meeskoori „Te Deum". Kõik teatrid tahtsid järsku suviti mängida, olgu rabas, metsas, vanas katlamajas, agulimajas või mõisas. Põnevad ruumid on toonud juurde tohutult mängupaiku, igas neist omad akustilised head ja vead.

Vaadates viimase kümne aasta Eesti teatri sõnalavastuste muusikalise kujunduse ja originaalmuusika auhinna nominente, selgub, et kõige rohkem on nomineeritud muusika kõlanud Eesti Draamateatri ruumides (kaheksa nominatsiooni). Edasi tulevad Tallinna Linnateater kuue, Ugala ja Von Krahl viie, NUKU nelja ja NO99, Vanemuine, Tartu Uus Teater, VAT teater, Theatrum, Vene teater kolme nominatsiooniga. Endla teatril on kaks nominatsiooni, Rakvere teatril üks. Ühe nominatsiooniga on esindatud veel põnevad mängukohad: Kanuti Gildi SAAL, Vaba Lava Tallinnas, Tallinna Tantsuteater, Paide teatri suvelava Vargamäel, Emajõe Suveteater Tartu Laulupeomuuseumi hoovis ja Sõltumatu Tantsu Lava.

Muusika ja tehnoloogia

Olid ajad, kui sõnalavastuse muusikaline kujundus sündis vaid kohapeal. Paljud heliloojad on teatrimuusikat kirjutanud. Näiteks Eduard Tubin kirjutas nn saatemuusikat Vanemuise lavastustele „Mees merelt" 1935., „1905" ja „Turandot" 1936., „Põrgu" 1937., „Simo Hurt" 1939. ja „Kadunud päike" 1943. aastal.[4] Veel nimesid, kes lavatükkidele kujundusmuusikat kirjutasid: Riho Päts, Enn Võrk, Eduard Oja, Edgar Arro, Lydia Auster, Johannes Bleive, Gustav Ernesaks, Eugen Kapp, Arvo Pärt, Hans Hindpere, Heino Jürisalu, Eino Tamberg, Jaan Koha, Mati Kuulberg, Raimo Kangro jpt. Mitmed heliloojad on olnud teatrites tööl, näiteks 1952–53 oli helilooja Eino Tamberg TRA Draamateatri muusikaala juhataja ja 1987–90 oli Vanalinnastuudio muusikaala juhatajaks Erkki-Sven Tüür.

Helisid on sõnalavastuste juures läbi aegade tehtud kohapeal, kättesaadavate vahenditega. Kindlasti mängiti omal ajal lavastuste taustaks muusikat plaatidelt. Hiljem teostati heli- ja muusikakujundust lintmagnetofonide abil. Meenub üks legend, mis räägib etendusest, kus esimese vaatuse keskel jäi

helikujundus toppama. Vaheajal mindi heliruumi vaatama ja seal avanes järgmine pilt: helimeister oli mattunud lindikuhilatesse, lint oli ketastelt maha jooksnud ja võimatu oli olukorda päästa.

1990-ndate algul saabus digiajastu ka teatritesse, muusikat hakati maha mängima CD-plaatidelt ja helikujundusi *minidisc*'idelt, mis kujutasid endast väikeseformaadilisi korduvkasutatavaid CD-plaate. Arvutid olid toona veel luksus. Aastal 1994 oli mul esimest korda võimalus kompuutriga komponeerida, kui Eesti Raadios töötav insener vedas igal õhtul lauaarvuti töölt koju, millega siis meie, noored, saime öösiti teha esimesi katsetusi sekventsimistarkvaraga. Samal ajal avati Muusikaakadeemias elektronmuusika stuudio, mis oli saanud tipptehnikat otse Jaapanist. Stuudio juht oli helilooja Lepo Sumera, tegevtöötaja aga helilooja Rauno Remme, kelle juures käisin asja õppimas. 1997. aastal võttis näiteks Rakvere teater ühena esimestest muusikaloomeks kasutusele eraldi professionaalse (sämplimisvõimalustega) helikaardiga arvuti.

Kuigi teatrites kasutati digitaalset aparatuuri, ambitsioonikate helikujundajate nõudmised ja soovid aina kasvasid ja ühel hetkel tundus käsitsi mitmete masinate käivitamine ja eri kanalitesse suunamine kilplasliku tegevusena. Tasapisi hakati arvutitega ka helikujundusi maha mängima, kuigi esialgu ettevaatlikult, sest operatsioonisüsteemidel oli aeg-ajalt ikka kombeks kokku joosta. Ühena esimestest võttis muusikalooja Tiit Kikas meie sõnateatrimaastikul kasutusele spetsiaalse tarkvara, mis võimaldas ühe klahvivajutusega esitada kompleksselt programmeeritud helirežiid.

Tiit Kikas: „1999. aastal esietendus Ugalas Conor McPhersoni „See pärnapuulehtla". Soovisin seal rakendada ruumilist, nn *surround*-heli. Mäletan, et jube jant oli selle saavutamisega, lõpuks vist salvestati kõik kaheksarealisele makile ja mängiti sealt maha. Hakkasin hiljem otsima tarkvaralist lahendust ja leidsin asjaliku programmi nimega Show Cue System. Seda rakendasin Linnateatris toimunud lavastuses „Genoom". Etendus algas sellega, et maa alt hakkas kostma hääli ja tore oli vaadata, kuidas inimesed hakkasid nihelema ega saanud aru, kust helid tulevad.

Tegelikult tegin veel ka koostöös Peeter Jalakaga 2001. aasta märtsis lavastuse „Graal" — ka seal kasutasin *surround*-heli. Lisaks komplitseeritud muusikarežiile oli seal ka video jaoks kasutatud kolme projektorit, mis sellel ajal oli pööraselt omast ajast ees. Mäletan, et Jalakas vajutas kolm makki ise näppudega korraga käima ja siis see pildi sünkroon oli selline ausõna peal. Aga kuna videomakil oli neli helikanalit, siis sain oma arvutis valmis meisterdatud *surround*-heli neljarealisele makile tõsta ja selliselt püsis ta ühe projektoriga vähemalt kenasti sünkroonis.

Samuti kasutasin ruumilist helindust 2001. aasta suvel Emajõe Suveteatri lavastuses „Teisel pool". Seal olid kõlarid nii publiku ees kui taga ja pööningul, sest etenduse vältel pidi olema pidevalt tormine ilm. Ja siis aeg-ajalt, kui äike lõi, kostis see reaalselt kusagilt peade kohalt. Samuti oli üks kõlar asetatud ukse taha. See mängis katkematult tugeva tuule helisid ja iga kord, kui näitleja sealt uksest sisse-välja liikus, kostis ust avades tugev tuule ja tormi hääl — tekkis väga realistlik tunnetus. Lisaks sellele kõigele olid päris akendele ehitatud teised, n-ö valed aknad, kust siis

mingil hetkel hakkas vihma sadama… See kõik oli seda veidram, et oli väga ilus ja kuum suvi ja meil seal siseruumis sadas reaalselt vihma ja tuul ulus…"

Tänapäeval kasutatakse tavaliselt just arvuteid muusika ja helikujunduse taasesitamiseks. Kuna tarkvara võimaldab sujuvalt lisada muusikale/helidele erinevaid kihte, siis osa lavastajaid on hakanud seda ka kujundajatelt ootama. Ka originaalmuusikat saab maha mängida kihtide kaupa ja see on vast kõige uuem nähtus, mida osa lavastajaid ka julgelt heliloojatelt küsib. Tehnika areng dikteerib loomingulisi lahendusi.

Auhinnatud tööd

Eesti teatri sõnalavastuste muusikalise kujunduse ja originaalmuusika auhinda rahastab Eesti Autorite Ühing. Seega on arusaadav, miks on fookus suuresti originaalmuusikal. Samas ei jää tähelepanuta ka kujundused, mis otseselt ei koosne spetsiaalselt lavastuse tarbeks loodud muusikast ja helimaastikest. Hea näide on 2020. aasta laureaatide Riina Roose ja Jaak Jürissoni muusikaline kujundus Linnateatri lavastusele „Kommuun". Seal on osavalt kasutatud hipiajastu laule, mis justkui muuseas tegelaste esituses kõlavad. Samas võib tunda, et nende omandamiseks on tehtud põhjalikku tööd. Mulle meeldib väljend „jalad maast lahti", selline tunne tekib mul alati, kui muusikat on nutikalt, oskuslikult ja ootamatult kasutatud.

Teine 2020. aasta laureaat on Mingo Rajandi — originaalmuusika ja muusikaline kujundus Draamateatri lavastusele „Kontrabass". Siin on tegu ühe minu lemmikžanriga, mida Eesti teatris

Patrick Süskind, „Kontrabass". Lavastaja Rein Oja. Laval Guido Kangur ja Mingo Rajandi. Esietendus 25. I 2019 Draamateatris.
Gabriela Liivamäe foto

paraku harva kohtab, kus sõna ja muusika on sümbioosis. Mõlemad on võrdsel positsioonil ja põimunud ühtseks tervikuks.

Liina Sumera (Kullerkupp) on silma torganud huvitavate kompositsioonidega ja 2019. aastal auhinnati tema NUKU teatris tehtud töid lavastustele „Gulliveri reisid" ja „Vari". Hea idee ja meisterlik teostus tekitab alati tähelepanu. Oskus oma loomingut sõnateatri raamesse integreerida on omaette väärtus.

Põnev nähtus meie teatrimuusika maastikul on Vene teatri muusikaala juhataja Aleksandr Žedeljov, kelle originaalmuusika ja tihti ka elav esitus on alati sündmus. 2018. aastal auhinnati teda muusika eest lavastusele „IDEM".

2017. aastal olid võidukad Jaak Lutsoja ja Hendrik Kaljujärv. Lutsoja kohalolu Ugala lavastuses „Soo" oli tähelepanuväärne. Tema hiilgav akordioni käsitsemine koos elektrooniliste efektidega annab põhjust rääkida temast kui meie oma Kimmo Pohjonenist. Hendrik Kaljujärv on tuntust kogunud elektroonilise ja eksperimentaalse muusika edendajana ja seda valdavalt just n-ö *off-off*-etenduskunstide ja teatrimaastikul.

Suurepärased muusikaloojad on pikka aega teatritega koostööd teinud multitalendid Toomas Lunge, Urmas Lattikas, Veiko Tubin, Kaspar Jancis ja Peeter Konovalov. Kõiki neid on ka viimase kümne aasta sees auhinnatud. Nad loovad laule ja muusikat, teevad seadeid, õpetavad need näitlejatele selgeks, salvestavad fonogramme ja vastutavad selle eest, et see kõik oleks kvaliteetne ja kunstiliselt köitev.

Kaks korda on viimase kümnendi jooksul auhinnatud heliloojat Liisa Hirschi, kes torkab silma oma mitmekülgsuse ja laia haarde poolest ja kelle sulest sünnivad suurepärased filmi-, teatri- ja kontsertmuusika teosed.

Isikupärase helikeelega Helena Tulve on saanud tunnustust 2016. aastal originaalmuusika eest lavastusele „Delhi tants". Samas meenub kohe ka Vanemuise lavastus „Mees, kes teadis ussisõnu", kus lavastaja ja helikujundaja olid oskuslikult kasutanud tema varasemaid teoseid.

Lavastaja Taago Tubin võitis 2011. aastal lausa kaks muusikalise kujunduse auhinda, ühe koostöö eest Ukraina päritolu folkmuusiku Ruslan Trochynskyiga. Ilmselgelt on Tubina muusikataju osaks tema igapäevasest lavastajatööst, kuna tema käe all sünnivad lisaks sõnalavastustele ka suurepärased kammerooperid ja muusikalid.

Artjom Astrov, Raul Keller ja Erkki Hõbe on muusikaloojad, keda on premeeritud Von Krahlis sündinud lavastustele originaalmuusika loomise eest.

Kui eelnevat nimistut vaadelda, siis peab tõdema, et meie sõnateatrite muusika- ja helirežii on rõõmustavalt rikkalik, stiilirohke, põnev ja kindlasti ka kvaliteetne. Tehniliseks õnnestumiseks on suure panuse andnud oma tööle pühendunud sõnateatrite helimeistrid, kellest võiks ja peaks eraldi kirjutama.

Mida arvavad meie kauaaegsed muusikaala juhatajad?

1. Kas viimase viieteistkümne aastaga on toimunud sõnalavastuste muusikalise kujunduse maastikul olulisi muutusi?
2. Milliseid omadusi nõutakse muusikaala juhtidelt viie või kümne aasta pärast?

Peeter Konovalov.
Heigo Tederi foto

Peeter Konovalov, Ugala teatri muusikaala juhataja aastast 1987

1. Uskumatult palju lihtsamaks on meie töös läinud just tehniline külg. Läptopiga saab prooviprotsessis kiiresti tegutseda, muusikat otsida ja monteerida. Operatiivsus, kiirus. Aga idee on ajast-aega ikka kõige tähtsam. Kust tuleb idee, miks ta just nii tuleb, see on oluline faktor meie töö mõistmiseks.
2. Ampluaa võiks olla väga lai. Näiteks laulude kirjutamine, klaveril saatmine, seaded, laulude selgeks õpetamine. Näitlejale ei ole laulmine igapäevane tegevus. See, kuidas talle ligi pääseda, eeldab juba pedagoogilist annet. Usun, et teater sellisel kujul jääb ja praegused ametioskused on vajalikud ka tulevikus. Teater on kollektiivne looming ja helilooja/muusikaline kujundaja on lavastusprotsessis aktiivne kaasalööja.

Riina Roose, Tallinna Linnateatri muusikaala juhataja aastast 1993

1. Muusika ja helide ülekuhjamine. Sõna paraku taandub. Tehnoloogia areng toob kaasa ülepakkumise igas mõttes, muusikast on saanud liiga sageli müra, kardetakse, et ilma pideva muusikataustata hakkab äkki igav. Kindlasti on ka positiivset, näiteks varem kostus saali lintmagnetofoni käivitamise võpatama panev klõps, materjali töötlemine võrreldes tänasega oli ülimalt kohmakas jne.
2. Tulevasel muusikaala juhatajal peaks kindlasti olema muusikaharidus. Ja tehnikat võiks tunda. Üks inimene kõike siiski ei saa osata, igaühel on omad tugevused. Oluline on

Riina Roose.
Harri Rospu foto

muusikaalane haritus, orienteerumine muusikaajaloos, oskus kuulata „publiku kõrvaga".

Toomas Lunge, Vanemuise teatri muusikaala juhataja aastatel 1994–2008

1. Kõige olulisem muutus viieteistkümne aasta (ja veidi rohkema) perspektiivis on toimunud soovitud materjalide kättesaadavusega. Kui vanasti pidi kujundaja olema ka hea jäljekütt, et lavastaja peas kõlav meloodiajupp tuvastada ja see siis kuidagi kuskilt füüsilisel kujul välja võluda, siis nüüd on ju vaja lihtsalt oma soov *google*'isse tippida ja paremal juhul on vastus ka kohe olemas. Muidugi on lisaks sellele muutunud tohutult palju mugavamaks kogu toimetamise, töötlemise, lõikamise ja sobitamise tehniline töö. Vahel on päris kummaline isegi meenutada, et kuidas me omal ajal küll kõik tehtud saime.

Väga tore muutus on, et etenduste tehniliste töötajate oskused on oluliselt paremad kui siis, kui mina teatrisse tulin. Väga paljud n-ö helimehed on suutelised ise väga hea helikujunduse looma ja selle siis ka ette kandma.

2. Selle valdkonna pealik peaks vist ise ka tulevikus olema väga hästi kursis etenduste kujundamise tehniliste arengutega, tundma uuemaid programme ja oskama neid ka ise kasutada. Põhiülesanded jäävad aga minu meelest ikka samaks. Olla toetav ja ühendav lüli ketis lavastaja-näitleja-etendust teenindav meeskond.

Loomingulise poole pealt on ju ikka nii, nagu on olnud sadu aastaid: kujundus peab sobima ja aitama luua tervikut. Ja meie teatris peab selle ala inimene vist ikkagi olema ka tulevikus veidi pedagoog, et näitlejaid aidata ja julgustada, et ise teha, luua, õpetada ja eeskätt lavastusmeeskonda toetada. Usun, et ka tulevikuteater on eeskätt ikkagi koostegemise kunst.

Feliks Kütt, Endla teatri muusikaala juhataja aastast 2001

1. Ülisuur muutus on toimunud just tehnilises pooles. Muusika esitus etenduse ajal on kolinud arvutisse. See oli alguses tegelikult üsna valulik protsess. Olime tolleaegse Endla teatri helimeistri Janek Kiviga vist ühed esimesed Eestis, kes otsustasid, et hakkame

Toomas Lunge.
Ave Maria
Mõistliku foto

Feliks Kütt.
Ants Liiguse foto

muusikat esitama arvuti abil. Need lahendused, mis me alguses ise välja mõtlesime, olid ikka väga kohmakad ja ebakindlad. Esimene suurem *surround*-heliga lavastus, kus kasutasime arvutit, oli Margus Kasterpalu lavastatud „Karge meri" 2007. aastal.

Proovides arvutiga töötades on väga tänuväärt võimalus reageerida kiiresti ja palju erinevaid variante kähku läbi katsetada. Võrreldes näiteks CD-de vahetamisega ja nende pealt lugude otsimisega, on praegune operatiivsus hoopis midagi muud. Samas, mida kiiremaks see töö muutub, seda suuremat kiirust ka eeldatakse…

Muusika otsimine lavastuse helindamiseks on tänu internetile tunduvalt lihtsam ja valik muidugi tohutult palju suurem kui viisteist aastat tagasi. Ühest küljest teeb see muusikalise kujunduse loomise protsessi justkui kergemaks, teisalt — on siis kogu maailma muusikat vaja? Kaua aega sa kulutad kõikvõimaliku muusika kuulamisele ja otsimisele? Mõnikord annab materjali piiratud hulk tööle hoopis teise mootori, nõuab teistsugust kohandumist.

2. Pillimäng. Kõige vajalikum pillioskus muusikajuhi teatritöös on klaverimäng. Oluline on noodist mängimise oskus, enamasti akordimärkidega meloodia. Laulu õppimist tuleb tihti ette ja abiks on ka oskus kujundada klaveriga laulule mingi elementaarne saade. Ja sealt edasi kõiksugu pillide mingil tasemel tundmine. Mida rohkem, seda parem.

Muusika loomine. Loomulikult on hea omada mingil tasemel teadmisi harmooniast, viisi kujundamisest jne. Ei kujuta hästi ette, et teatri muusikajuhina saaks töötada ilma, et suudetaks ise muusikat luua või kas või laulule saate tekitada, fonogrammi salvestada jne. Sellist vajadust tuleb väga tihti ette. Samuti on põnev ja mõnikord hädavajalik luua ise originaalmuusika. Tänapäevased sämplerid ja muusika toimetamise programmid pakuvad selleks suurepärast võimalust.

Muusika salvestus, toimetamine, virtuaalinstrumentide kasutamine jne.

See on kõik, mis mahub läptoppi. Aga nagu teada — mida suuremad on tehnilised võimalused, seda keerukamad nad on ja seda rohkem nad

nõuavad inimeselt oskusi. See on lai ala, milles orienteerumine nõuab uurimist, harjutamist, kogemusi.

Helitehnika. Muusikajuht peab kindlasti aru saama, mismoodi tema loodud helikujundus publikuni jõuab. Soovitavad oleksid ka mingid teadmised sellest, kuidas elavat muusikat publikuni tuuakse.

Lavakogemus. Kindlasti on hea, kui muusikajuhil on endal kogemus laval musitseerimisest või ka mingi näitlejakogemus. Sellised kogemused aitavad mõista, mis laval toimub, kuidas teatrimasin tegelikult töötab, mis on näitlejale oluline ja abiks.

Malle Maltis, Eesti Draamateatri muusikaala juhataja 2013-2019

1. Kindlasti on viimastel aastatel helikujundajate töös tähtsamaks muutunud muusikatehnoloogilised oskused, st salvestamine ja helitarkvarad. On suurem vajadus igasuguste elektrooniliste helimaastike, *ambient*'i, rütmitaustade, helitaustade, efektide jms järele. Samas, kui igasugune muusika on praegu internetist kergesti kättesaadav, on lihtne lahendus lavastuse muusika juba olemasolevast kokku panna. Vajadus originaalmuusika järele jääb järjest väiksemaks ja koos sellega kaotab lavastus kahjuks ka ühe olulise tasandi. Kaob võimalus luua uusi väärtusi.

Malle Maltis.
Foto erakogust

2. Juhul kui tulevikus on selline amet nagu muusikaala juhataja üldse olemas, peaks selles ametis töötaval inimesel olema muusikaalane haridus, soovitavalt ka hea muusikaajaloo tundmine ja loomulikult pillimänguoskus. Kuni teatris on vaja õppida pillilugusid ja laule, on nende õpetajaidki endiselt vaja ja kindlasti suureneb veelgi vajadus osata kasutada igasuguseid helitehnilisi võimalusi.

Aleksandr Žedeljov, Vene teatri muusikaala juhataja aastast 2007

1. On tekkinud uued tehnilised lähenemised: lihtsam salvestusvõimalus, mitme kanaliga taasesitus, parem helikvaliteet. Kuid see on ainult tehniline aspekt. Iga loomeinimene peaks analüüsima, mis on muutunud tema lähenemises ja lavastajatöös. Minule on olnud oluline koostöö lavastajatega (näiteks Viktor Rõžakovi, Artjom Garejevi, Deniss Azarovi ja teistega), mis aitas mõista, millise koha peaks muusika etenduses hõivama. Aastate jooksul olen mõistnud, et on väga oluline saavutada see, et muusikaline kujundus oleks etenduse osa ega trügiks esiplaanile. Nagu üks lavastaja ütles: „Muusikas peaks olema midagi justkui puudu, kui seda eraldi kuulata." Ja see, mis puudu on, on näitlejate mäng. Mulle on suureks komplimendiks pi-

Aleksandr Žedeljov.
Stansislav Moškovi foto

gem reaktsioon etendusele tervikuna kui minu tööle eraldi.
2. Arvan, et nõutakse ja hinnatakse samu omadusi, mida praegugi. Esiteks, võimet mõista teatrit ja erinevaid teatrižanreid, teatriajaloo tundmist, oskust orienteeruda meie kaasaegses teatris, sest kontsertmuusika ja etenduse jaoks mõeldud muusika pole kaugeltki samad asjad. Tähtis on kindlasti võime paindlikult mõelda ja mõista, et oled osa suurest meeskonnast, mis on suur ja keeruline mehhanism, kus kõik on omavahel seotud.

Muidugi on vajalik muusika baasharidus, helitehnika tundmine ja salvestamise oskus. Samuti mõne pilli mängimise oskus, elementaarteooria ja harmoonia tundmine. Ideaalne on, kui see inimene on lõpetanud kompositsiooni osakonna, sest kujundus on tavaliselt kompositsiooniline mõte. Lauluõpetamine võiks olla asjatundja kätes. Kujundaja töötab siis koos lavastaja, lauluõpetaja ja helirežissööriga. Muusikajuhi rutiinne töö pole mitte ainult kujundamine, vaid see on ka protsessi organiseerimine ja aruandlus.

Viited:

[1] Ardo Ran Varres 2016. Heiner Goebbels: muusikateater on kõige keerulisem kunstivorm. Sirp, 11. XI. — https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/muusikateater-on-koige-keerulisem-kunstivorm/

[2] Eesti keele aasta 2019. Sirp, 22. XI. — https://www.sirp.ee/s1-artiklid/eesti-keele-aasta/ardo-ran-varres/

[3] Ines Reingold-Tali 2014. *Sound art* ja muusika. Mürast, elitaarkunstist ja… Teater. Muusika. Kino, nr 5. — https://www.temuki.ee/archives/583

[4] August Mälk, „Mees merelt" 1935, Kaarli Aluoja/A. H. Tammsaare, „1905" ja Friedrich Schiller, „Turandot" 1936, Juhan Jaik „Põrgu" 1937, Eino Leino „Simo Hurt" 1939, August Mälk, „Kadunud päike" 1943.

„PÄIKESE LASTE" KEHAD JA KLASSID

KARIN ALLIK

Maksim Gorki, „Päikese lapsed". *Tõlkija:* ***Hans Luik****. Lavastaja:* ***Uku Uusberg****. Kunstnik:* ***Laura Pählapuu****. Valguskunstnik:* ***Priidu Adlas*** *(külalisena). Helikujundaja:* ***Hendrik Kaljujärv*** *(külalisena). Osades: EMTA lavakunstikooli XXIX lennu tudengid* ***Jan Erik Ehrenberg****,* ***Ekke Märten Hekles****,* ***Simo Andre Kadastu****,* ***Martin Kork****,* ***Lena Barbara Luhse****,* ***Maris Lüüs****,* ***Märten Metsaviir****,* ***Maarja Johanna Mägi****,* ***Kaarel Pogga****,* ***Oskar Punga****,* ***Kristiin Räägel****,* ***Ken Rüütel****,* ***Oskar Seeman****,* ***Andreas Aadel****,* ***Markus Helmut Ilves****,* ***Mihkel Kohava*** *ning* ***Ita Ever*** *ja* ***Aleksander Eelmaa*** *Eesti Draamateatrist. Esietendus 23. XI 2019 Eesti Draamateatri suures saalis.*

Sel aastal tuli kevad teisiti. Tuli teisiti teatrile, teisiti teatrikoolile. Lavakunstikooli XXIX lend, kes pidanuks sel kevadsuvel pidulikult peiesid pidama nii mitmele diplomilavastusele kui ka enda kooliaastatele, astub iseseisvasse teatriellu ilma mitmete tavapäraste tseremoniaalsusteta. Nii mõnegi diplomitöö reaetendusest kujunes viimane etendus, mida polnud enam võimalik õndsa nukruse ja ühise hüvastijätuga teele saata. Ometi pole põhjust jääda olematut taga nutma, kui leidub piisavalt olnut ja olevat, mida pühitseda.

23. novembril 2019 esietendus Draamateatris Uku Uusbergi „Päikese lapsed" ehk viimane diplomitöö, kus astus lavale peaaegu kogu XXIX lend. Mõõtmetelt mammutlik, ent tunnetelt detailne lavateos pakkus noortele kahtlemata parajat väljakutset. Veel enam, kuna Maksim Gorki näidendil põhinevas lavastuses tegi kaasa Draamateatri raudvara — Ita Ever ja Aleksander Eelmaa —, kujunes „Päikese lapsed" tudengitele tõepoolest nii kingituseks kui meistriklassiks, nagu sedastas ka Pille-Riin Purje[1]. Sestap väärib tulemus tähelepanu.

Olgugi et 1905. aastal kirjutatud näidend tõukus teatavasti tollastest revolutsioonilistest sündmustest ja peegeldas Gorki punakat meelt, ei moodustanud tekstis kujutatud vene intelligents ja lihtrahvas Draamateatri laval kahte rinnet. Uusbergi töötluses tekkis tegelastest hoopis dünaamiline skaala, mille ühest otsast paistis kõrgklassi idealistlik, kuid väiklane ellusuhtumine, teisest aga tööliste realistlik, kuid tahumatu maailmapilt. Ühes otsas pole „inimene" mitte bioloogiline, vaid sotsiaalne ja intellektuaalne määratlus, mida võib omistada vaid kombekale ja haritud indiviidile. Teine ots jääb seega „inimeste" seast justkui välja, ehkki seal olijad ise sellega ei lepi — iga inimene olgu inimene. Kumbagi poolust üdini heaks või halvaks ei tembeldata, kuigi sügav lõhe nende vahel tuleb lavastusest selgesti välja.

Iga tegelase suhe selle lõhega on erinev: kes seisab selle poole seljaga, kes vaatab pettunud näoga, kes kõlgub meeleheitlikult lõhe serval, kes kõnnib

selle põhjas kui vahemees. Kui mõned vajutavad kannad maasse ega kavatse liikuda enne, kui vastaspool ise nende juurde tuleb, suhestuvad teised lõhega aktiivsemalt ja otsivad võimalusi selle lappimiseks, omamoodi lepituseks. Ühed on oma pooluse puhtad näited, teised kujutavad endast mitmesuguseid hübriide.

Ent mis siis määrab tegelase ja rolli asukoha sellisel seisusteljel? Esialgu loevad näiteks tema taust ja tegevus, millest saab aimu nii otsesõnu kui ka kaude, tema kõnemaneeri kaudu. Vaid neid, näidendis fikseeritud parameetreid arvesse võttes kujuneks skaala aga küllaltki staatiliseks, eriti arvestades, et lugu leiab aset üsna lühikese ajavahemiku jooksul ega võimalda oma faabulas järkjärgulist sotsiaalset nihet. Telg kujuneb muutlikuks alles siis, kui vaadelda ka suhteid eri tegelaste vahel, ja omandab lõpliku dünaamika koos rollilahendustega. Just viimased pakuvad vaatajale laiemat tõlgendamisruumi.

„Päikese laste" puhul haakub rolli asukoht skaalal muide tihedalt selle füüsilisusega: mida kehalisem ja ainelisem on roll, seda lähemal paikneb see töölisklassi äärmusele, madalale ühiskonnakihile. Selline seos pole sugugi ebatavaline — kas või antiiktragöödia puhul võib märgata, et ülevate ja kõrgemat ideed väljendavate tegelaste füüsilisusele tähelepanu ei pöörata. Kehalisus nihutanuks tähelepanu olmelise, isegi koomilise suunas[2] ja eemale teose ideest. Kuigi „Päikese laste" kehaloogika niivõrd radikaalne pole, ilmneb siiski, et kõrgemat päritolu tegelased saavad endale lubada eksistentsiaalseid mõttearendusi ja filosoofilist unistamist, madalamad aga kannavad lõviosa ideest oma keha ja olekuga.

Pavel Fjodorovitš Protassov — Jan Erik Ehrenberg ja Melania — Lena Barbara Luhse.

See idee seisneb olmeliseks muutunud raskuses, viletsuses ja ebaõigluses, aga ka vintskuses, vastuhakus ja paradoksaalses vabaduses. Vabadust saab siin nimelt mitmeti tõlgendada: ehkki majanduslikult on lihtrahvas tõepoolest tihti allutatud, evib ta suuremat kehalist vabadust. Neid tegelasi ei kammitse härrasrahva etikett, mis reglementeerimata kehalisuse suuresti maha laidab. Härrasrahva puhul paneb selle normi ajutinegi eiramine aga tegelase asetuse skaalal kõikuma.

Üks värvikamaid näiteid sellest on stseen Melania (Lena Barbara Luhse) ja Protassovi (Jan Erik Ehrenberg) vahel. Ehkki varem kaupmeeste hulgas ja ilma „tõeliste" inimesteta elanud, on Melania otsustanud järgida kõrgema klassi kombeid, mida ta „inimestele" omaseks peab, ning mõjub seejuures usutavalt. Temast ei kiirga mitte soov imiteerida, vaid soov saada imetletud staatusega üheks — Luhsele omane aristokraatlik ilme ja tundlikult habras hoiak ainult kinnistavad seda muljet. Meeleheitliku armuavalduse käigus viskub ta põrandale ja hüppab kutsika kombel lauale, hälbides talle ette nähtud ontlikkusest ja muutudes ootamatult füüsiliseks. Luhse mängitud julgetes žestides on midagi Melaniat alandavat, samas vabastavat. Robustne lähenemine kisub teda madalamale.

Melania vestluspartner Protassov ei suuda seda kõike ära imestada: võrdselt kohmetuma panevad teda nii naise sõnad kui ka kehakeel. Nõnda takerdub Jan Erik Ehrenbergi varem häirimatu, kuid rutakas Protassov enneolematus olukorras oma tormakusse — tahab reageerida, aga ei tea, kuidas. Ehrenberg paneb Protassovi iseendale vastu töötama, sest tema katset olukorda neutraliseerida ja kaoses korda luua

Jelena Nikolajevna — Maarja Johanna Mägi.

takistab ärevus. Kui kõik pole korrapärane ja loogiline, nagu Protassovi armastatud teaduses tavaks, kipubki tema käitumisse lisanduma rahutu ähm. Enese rahustamiseks põgeneb ta oma reeglite ja valemite juurde, mis iial alt ei vea. Melania tundepuhangu eest aga — olgu põhjuseks siis äkiline empaatiasööst või meeltesegadus — ei suuda Protassov kohe pageda.

Nobe samm iseloomustab Ehrenbergi rolli läbivalt ja muudab Protassovi füüsilisemaks kujuks. Üle lava tagasi tööle tuhisevat mehikest ei paista huvitavat muu kui keemilised katsed — ei huvita teda ükski klassivahe või lõhe, kui see just tööd ei sega. Nõnda kõnetabki tööhoos Protassov kõiki nagu härraseid ja vaatleb töölisrahvast kui tarvilikke kaaslasi, mistõttu ta ei esinda kõrgema klassi äärmust. Ajuti ta sinna küll nihkub, kui silmapilguks paigale jääb ja keemia asemel hoopis filosoofiaga tegeleb. Ideetasandile liikudes heiastuvad harimata töölised teadusemehele raske ballastina, mis vaid pidurdab progressi. Praktikas on aga teisiti.

„Kuidas ma ilma temata toime tuleksin…?" küsib Protassov näiteks lukksepp Jegori (Ken Rüütel) kohta. Ometi on Jegori näol tegu töölisklassi rohmaka realismi puhtaima näitega — tema äärmuslik positsioon väljendub nii tekstis kui ka rollis. Uusbergi lavastusest jääb Jegor meelde kui kõige füüsilisem kuju, kes liigub tihti ettearvamatult, taltsutamatult. Rüüteli valitud kineesika väljendab lukksepa füüsises peituvat vabadust, aga ka ainsat võimalust härrasrahva võimupositsioon korrakski kõikuma lüüa, kui ta neis oma agressiivsete žestidega hirmu tekitab. Vähemasti siis võib Jegor viivuks tunda, et talle ei vaadata ülevalt alla.

Liisa — Kristiin Räägel, Melania — Lena Barbara Luhse ja Jelena Nikolajevna — Maarja Johanna Mägi.

Enese kehtestamiseks sobib hirm tõesti hästi, kuid koostööks mitte. Stseenis, kus Jegor ühtäkki proua abi vajab, pöördub ta Protassovi abikaasa Jelena (Maarja Johanna Mägi) poole sootuks teises registris. Hillitsetud liikumine ja tasane hääl, lõpuks isegi siiras pisaraläige veekalkvel silmis lubavad uskuda, et Jegori agressiivsus ei tulene labasest kurjusest. Ennekõike peitub selles mäss ülekohtu vastu, mida lukksepp on harjunud kõikjal tajuma, ja nii ka sama stseeni lõpus.

Küll aga ei lähtu ülekohus siin sugugi Jelenast. Vastupidi — Mägi kehastatud intelligentne daam näitab end vastutulelikust küljest. Säilitades jahedat enesekindlust, järgneb Jelena lukksepale, et tolle koolerahaiget abikaasat vaatama minna. Kuna varem pole naine siiski ümbritsevate tööinimeste vastu erilist sümpaatiat üles näidanud, mõjub tema altruism ootamatult. Miks seada oma elu ohtu kellegi pärast, keda peetakse juba hukkunuks? Sest just nõnda kirjeldab Jelena ju kombetuid lihtinimesi.

Südametunnistusepiinu võib küll kahtlustada, kuid lõplikku vastust jaheda fassaadi tagant välja ei loegi. Jelenast jääb lavastuse vältel mulje kui reserveeritud olekuga naisest, kes adub küll lõhet enese ja alamrahva vahel, kuid võtab seda endastmõistetavana. Mägi delikaatsest kehakeelest õhkub eneseväärikust ja tasast kõrkust, mis võib kortsus kulmu ja järsu silmavaate saatel lausa põlastuseks kasvada. Sellegipoolest ei eksinud lavastuse kunstnik Laura Pählapuu, kui Jelenale pär-

Roman — Oskar Punga, Dmitri Sergejevitš Vagin — Kaarel Pogga, Arst — Märten Metsaviir, Pavel Fjodorovitš Protassov — Jan Erik Ehrenberg, Jakov Trošin — Oskar Seeman ja Jelena Nikolajevna — Maarja Johanna Mägi.

sia vaiba mustriga kleidi selga andis ja naise korraks lavakujundusse sulanduma pani — midagi kameeleonlikku leidub temas tõesti.

Jelena meheõde Liisa (Kristiin Räägel) kehastab aga vastupidist suhtumist: ainsad kannatused, mis võiksid talle loomulikuna näida, on tema enda kannatused. Liisa suhe sügava ühiskondliku lõhega on sestap ka üks teose intensiivsemaid, ta kõlgub ahastuses selle serval ja vaatab otsival pilgul sügavusse. Tüdrukus leidub esiotsa veel rikkumata usku kõigisse inimestesse, nende võrdsusse ja vabadusse ning oma raskemeelsuses elab ta ebaõiglust rängalt läbi. Ka Liisa kineesika kõigub kusagil piiril: kord nii malbe, siis jälle rabe, järsk, ettearvamatu. Kogu rollist kasvab välja paradokside rägastik, kus meelerahu ja hullumine võivad saabuda koos, kus abstraktsest lihtrahvast võib hoolida ilma nendega tegelikku kontakti saavutamata.

Sealsamas lõhe serva ääres paistab liikuvat ka ukrainlasest loomaarst Tšepurnoi (Simo Andre Kadastu), kes vaatab sügavikule sootuks teise pilguga. Kuna ta ei kanna endaga suursuguse päritolu taaka, kuid ei kuulu ka lihttööliste hulka, on tal kõik eeldused tugevaks piiripealseks positsiooniks juba tekstis eneses. Kadastu rolli iseloomustab kibedusest ja küünilisusest süttinud arrogantne uljus, lausa hoolimatus iseenda vastu. See minnalaskmismeeleolu avab võimaluse ka (ehmatavalt) julgeks liikumiseks. Ootamatu füüsilise vabadusega jahmatavad asjaosalisi nii tema keevaline vastasseis Jegoriga kui ka põlvitamine Liisa ees. Samas ei mineta Tšepurnoi neis intsidentides oma väärikust, ainult mõni silmapilk hiljem võib ta taas šarmantselt teed rüübata või paberossi tossutada.

Tšepurnoi kõrval on huvitav vaadelda uusrikast isa-poja tandemit, Nazar Avdejevitši (Martin Kork) ja Mišat (Ekke Märten Hekles). Korgi kehastatud nilbelt füüsilisele majaomanikule Nazarile pole koomikas võrdset vastast. Kork laseb Nazaril ähkida ja puhkida, oma punnis kõhtu silitada ning lusikaga küünealuseid puhastada, kutsudes nõnda esile naeru, kuid kinnistades tegelase seejuures sotsiaalse skaala madalamale poolele. Hekles on koomikavõtetes küll mõõdukam, ent paistab samuti silma füüsilisusega. Teenitud varandus saanuks tegelaspaari sotsiaalses hierarhias tublisti upitada, tõsta nad vähemalt Tšepurnoiga samale tasemele, ent kui kombed mammonaga kaasa ei tule, pole oodata ka austust ega autoriteeti. Kui tõlgendada Miša mõõdukust aga märgina sündsusetuse järkjärgulisest taandumisest, võib nooremal põlvkonnal isegi lootust olla.

Samamoodi võimaldab põlvkondlikku perspektiivi uurida teenijatest koosnev tegelasrühm: Fima (Maris Lüüs), Antonov (Aleksander Eelmaa) ja Luša (Ita Ever). Tegelaste mõttemaailma võrreldes näeme nende erinevat suhet lõhega, aga ka oma ameti ja positsiooniga. Antonov esindab traditsioonilisemat, vanakooli lähenemist, mille kohaselt on lõhe paratamatu ja ületamatu. Teenijad jäägu teenijateks ja härrased härrasteks. Ju mõtleb Luša enam-vähem sama, kui pererahvast kirjeldab: „Nad on kõik hirmus lahked... Nii lahked, nagu polekski nad härrased!"

Fimas avaldub aga nooruslik mässumeel, sest lõhe on talle vastuvõetamatu: teenijad ja härrased jäägu mõlemad inimesteks. Protassovite majas mässab ta veel üsna tagasihoidlikult,

mingi riukaliku kelmikusega — kes teab, kas seelikusabaga lõhutud nõud on talle õnneks või õnnetuseks.

Kusagilt lõhe põhjast jälgib kogu lugu veel napisõnaline kojamees Roman (Oskar Punga). Taltsutatud looma kombel liigub ta kuulekalt ja pretensioonitult mööda majapidamist ja lahendab kõike, mis parajasti lahendamist vajab. Positsioonilt selgelt madalal, kuid olekult ja kehakeelelt nii kammitsetud, ei kõlksu Roman skaala kummagi poolusega hästi kokku. Oma neutraalsuses meenutabki ta isemoodi vahemeest, ehkki härraste käskude täitmine võib temast teiste tööliste silmis hoopis kupjasarnase reeturi teha.

Luša — Ita Ever.

Siiski leidub üks lihtinimene, kellel ei paista Romani „reetlikkusest" sooja ega külma olevat: nooremleitnant Jakov Trošin (Oskar Seeman), vindine kaltsukubu. Too ei pane üleliia pahaks sedagi, kui kojamees talle lühtriga vastu pead virutab ja ta oimetuks lööb. Endiselt muhedal meelel, endise austuse ja lugupidamisega upitab ta end jälle püsti — viinapudelist leitud hea tuju ei jäta teda maha. Temaski näib olevat teatav huvi sotsiaalsete küsimuste vastu, küll aga eelistab ta seda realiseerida kamraade ässitades, ilma ise vastutust kandmata.

Samamoodi võib Trošin mobiliseerida härraseidki, ärgitades oma vulgaarsete žestidega neis arutelu alamrahva väärtuse(tuse) üle. „Käigu nad kuradile! Ega siis nende pärast saa ometi tagasi minna!" leiab lõpuks Vagin (Kaarel Pogga), kui Liisa teeb juttu kahe pooluse teineteisest kaugenemisest. Vagini individualistlik kunstnikuhing esindab niisiis üht kirkaimat näidet härrasrahva äärmusest. Ühiskondlike teemade puhul sugenevad Vagini repliikidesse idealism ja enesekesksus, kohal on ka selge eristus „meie ja nende" vahel. Pogga kavalerlik rollilahendus aga silub neid radikaalselt ülbeid jooni ja lubab neid käsitleda kui ühe avameelse kunstniku bravuurikaid mõtteavaldusi. Liiatigi võiks mõnda neist hoopis provokatsioonide kilda lugeda, kuna Vagin lausa naudib Liisa ärritamist.

Sellist kontseptsiooni Vaginist toetab ka Pogga kineesika. Selles on piisavalt enesekindlust, mida ilmutavad ka tema julged väljaütlemised, ja ühtlasi piisavalt kombekust, mille abil end teisest poolusest eristada. Vaginis kris-

Pavel Fjodorovitš Protassov — Jan Erik Ehrenberg, Antonov — Aleksander Eelmaa ja Fima — Maris Lüüs.
Laura Pählapuu fotod

talliseerub just see uhkus, mille kaotamist nõuab hetkiti lavale ilmuv arst (Märten Metsaviir). Kuigi arst saab laval harva sõna, on tema ilmumine märgilise tähtsusega — just tema käitub kui kogu tegelaskonna südametunnistus.

2020. aasta 3. märtsi õhtul sulgus eesriie „Päikese laste" järel viimast korda. Ajalukku ei jäädvustu see teos aga ainult järjekordse koolitööna, vaid klassikateose oskusliku ja vajaliku tõlgendusena. Ühiskondlikud poolused ei pruugi tänapäeval olla küll täpselt samad, kuid aina süvenev sotsiaalne lõhe tuleb ehk praeguselegi publikule tuttav ette. Viha ja vastandumine podiseb nüüdki kusagil ühiskonna sügavustes, oodates parajat hetke, et kaas pealt visata, mürgitades seni inimesi oma kihvtiste aurudega.

Usutavasti andis sellele paralleelile eluõiguse just lavale jõudnud mitmekesine seltskond oma mitmekülgsete isiksustega. Uku Uusbergi ja näitlejatudengite koostöös said elu sisse ka need tegelased, kelle olemus näis Gorki sule all veel ebainimlikult sirgjooneline, ja selle eest tuleb „Päikese lastele" au anda. Igast tegelasest sai inimene, igast rollist kellegi südameasi. Jääb üle vaid soovida, et edasine teatritöö XXIX lennu südametuld summutada ei suudaks. Praegu põleb leek igatahes heledalt.

Viited:

[1] Pille-Riin Purje 2020. „Igaühel meist päike on veres…". Sirp, 7. II. — https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/igauhel-meist-paike-on-veres/

[2] Henri Bergson 2009. Naer. Essee koomika tähendusest. Tartu: Ilmamaa.

TEATRI TAANDAMINE EKSPERIMENDI TULEMUSENA

TRIIN TRUUVERT

Dokumentaalfilm „Aasta täis draamat". *Idee autorid:* ***Henrik Kalmet****,* ***Paavo Piik*** *ja* ***Paul Piik****. Režissöör ja stsenarist:* ***Marta Pulk****. Operaator:* ***Aivo Rannik****. Heliloojad:* ***Hendrik Kaljujärv*** *ja* ***Jakob Juhkam****. Kinoteatri esilinastus 24. X 2019.*

Möödunud aastal esilinastus kodumaine dokumentaalfilm „Aasta täis draamat", mis on pälvinud ootamatult palju publiku huvi ja leidnud laialdast kajastust ka ajakirjanduses. Küllap ei ole ma ainus, kel puudusid Marta Pulga käe all valminud filmi suhtes suuremad ootused. Teatrivaldkonna inimesena tundus see mulle lihtsalt n-ö kohustusliku programmina, mis võtab ekraanilinal kokku Kinoteatri korraldatud eksperimendi palgalisest teatrivaatamisest.

Teatrieksperimendi läbiviimiseks kuulutati 2017. aastal välja konkurss, mille tulemusel sõeluti 450 soovija hulgast välja Alissija-Elisabet Jevtjukova. Tollal 21-aastane, pärit Valgast ja vene

Vaadata aasta jooksul 351,2 tunni jagu teatrit ja läbida seejuures ligi 20 000 kilomeetrit ehk pool Maa ümbermõõdust ei ole naljaasi.

perekonnast. Kui filmi alguses antakse kiire ja humoorikas läbilõige konkursile kandideerijatest, on see tõesti omamoodi ime. Et leiti inimene, kes vaatamata oma napile elukogemusele ja olematule kokkupuutele eesti kultuuriga, teatrist rääkimata, mõjub sümpaatselt nii sõnas kui ka pildis.

Kinoteatri tegijate sõnul oli eksperimendi eesmärk anda Eesti teatrile täiesti teistsugune kõrvalpilk. Selleks tuli Jevtjukoval vaadata aasta jooksul ära kõik 2018. aasta uuslavastused ja anda nende kohta tagasisidet blogis. Kui postituste mõte oli anda lugejale lavastuse kohta esmane hinnang, siis see eesmärk küllap täideti. Film ise aga viib fookuse teatrilt sootuks kõrvale. Paneb jälgima ja teeb ettevaatlikuks.

Kuna filmi tegemine oli projekti eestvedajatel juba eelnevalt plaanis, oli kaamera Jevtjukovaga valitud hetkedel algusest peale kaasas. Nii saalis, kodus kui ka maantee ääres, et jäädvustada tema mõtteid, emotsioone, teekonda ühelt etenduselt teisele.

Jevtjukova esimesed sammud teatrivaatajana on kantud vaimustusest senitundmatu ees ja võimalus elu teatri kaudu tundma õppida tiivustab. Puhta lehena on ta vaba eelarvamustest ja suhtumistest, mis töötab samuti tema kasuks. Peale selle on Jevtjukova kaamera ees loomulik — vaatamata hirmule, mida ta ise ühel hetkel oma blogipostituses tunnistab.[1] Kuni ühtäkki on juba raske rääkida eredamatest hetkedest. Väsimus võtab maad ja elu muutub üha arusaamatumaks, sest seda kõike on liiga palju.

Eesti teatri üleküllus ajendas Kinoteatri eestvedajaid küsima, mis juhtub inimesega, kui ta vaatab aasta jooksul ära kõik need 200+ lavastust, kas see on füüsiliselt üldse võimalik. Sellessamas postituses, mil seljataga oli pisut üle poole maratonist, avaldab Jevtjukova ka ühe põhjuse, miks me ei näe teda ekraanil sugugi tihti laval toimuvast haaratuna: „Ausalt, selle aasta jooksul on olnud päris mitu etendust, mis mulle meeldinud on, aga filmima satuvad nad just siis, kui ma olen eriti tujust ära või on veel mingeid põhjusi apaatiliselt hõljuda mööda maastikke maksimaalselt väsinud näoga."

Vaadata aasta jooksul 351,2 tunni jagu teatrit ja läbida seejuures ligi 20 000 kilomeetrit ehk pool Maa ümbermõõdust ei ole kokkuvõttes naljaasi. Lisaks sellele ilmnevad filmist järkjärgult asjaolud, mis andsid väsimuseks põhjusi rohkem kui küllaga ja näitasid, millisesse olukorda Jevtjukova eksperimendi käigus tegelikult sattus.

Tõsiseks proovikiviks kujunes Jevtjukovale just suveperiood. Lõputu ringisõitmine (ka hääletades), telkimine (jumal teab, kus) ja etendused, mis ei läinud karvavõrdki korda. Hetk ööbimisest Kuressaare tänaval, mööda sõitvate autode valgusvihus, mõjus tõesti valusalt.

Ilmselgelt suurendas Jevtjukova väsimusastet ka kohustus igast lavastusest ööpäeva jooksul pärast etendust midagi arvata. Kirjutada lavastusest või mis tahes teosest, mis ei köida mitte mingilgi kombel, võib olla täielik piin ja tekitab tegelikult ka küsimuse, milleks seda vaja on. Võib-olla tulnuks see ka Jevtjukovale rohkem kasuks, kui ta oleks kirjutanud üksnes lavastustest, mis andsid talle selleks sisemise impulsi.

Aasta jooksul läbitud füüsilisel kadalipul ja erinevatel keskkondadel on filmis suur osa, mis on kindlasti mõjutanud Jevtjukovat etenduste vastuvõtmisel ja avardanud samas tema elutunnetust. Täiesti pahaaimamatult

on Jevtjukova lasknud kaamera endale väga ligi ja avanud end isiklikus plaanis, kaeblemata seejuures kaastunde järele. Kuigi möödunud aasta lõpus antud intervjuus[2] ei olnud ta enda sõnul kaamera ees sugugi eriti avatud, siis eestlasele sellest piisab. Teatrikatkenditega vaheldumisi jutustab Jevtjukova meile oma lugu, milles on palju emotsionaalset. Oma väljendustes on ta aus ja vaba, tema huumorimeel annab ka kõige primitiivsemale mõttele tooni ning rohkem polegi vaja, et saada laiem vaatajaskond oma haardesse. Ühel hetkel avastame end vaatamast lugu ühe inimese väljamurdmisest keskpärasest ja üksluisest väikelinnaelust, mis paljudele on igapäev.

Palgaliseks teatrivaatajaks kandideeris Jevtjukova enda sõnul mõttega leida midagi, mis kujundaks tema elu ka edaspidi.[3] Madalseisudest hoolimata pidevalt edasi liikudes otsustab ta eksperimendi lõpuks siduda oma elu teatriga, õppida lavastajaks, mida talle TÜ Viljandi kultuuriakadeemias ka võimaldatakse. Enne seda jõuab ta kujutleda end nii näitleja, näitekirjaniku kui ka lavastaja ametis, mille raskusastmest ta vaevalt teadlik on. Ent ülikooli sissesaamise rõõmu ei varjuta muidugi miski!

Seetõttu tekitab „Aasta täis draamat" minus kahetisi tundeid. Ühe inimese keskselt üles ehitatud dokumentaalfilmil on potentsiaal kõnetada vaatajaid eri nurkade alt. Filmi peategelast on huvitav jälgida ja need kaks tundi mööduvad tõesti märkamatult. Samas on selge, et teatrieksperimendiga kaasnenud tingimused kujundasid kogu ettevõtmisest eksperimendi inimese endaga, mis paneb uuesti küsima, mida selle eksperimendiga õigupoolest saavutada taheti.

Teatrieksperimendi ebaselgele tulemusele on senises vastukajas juhitud tähelepanu ka varem. Ühelt poolt oli eksperimendis määrav osa selle peamisel komponendil ehk Jevtjukoval, kes võttis vapralt vastu kõik katsumused ega taganenud Kinoteatriga sõlmitud lepingust, millele ta oli priitahtlikult alla kirjutanud. Lõppude lõpuks tuleb ka tema blogikirjutisi ja mõttekäike võtta sellisena, nagu need on. Mida enamat võinukski oodata ühelt 21-aastaselt, kel kõigele lisaks puudus laiem taust laval nähtu põhjalikumaks käsitlemiseks? Selle asemel on Jevtjukoval õnnestunud püüda meid õnge otsa oma isikuga, kuid tema erilisuse rõhutamine tekitab ka omamoodi kummastust. Piisab ühe inimese toomisest tema harjumuspärasest keskkonnast võõrasse, et luua mulje millestki seninägematust, millega on omakorda võimalik läbi kaamera sihilikult manipuleerida. Sugugi vähem ei torka seejuures silma, kui palju pidi Jevtjukova end kulutama seljakotirändurina mööda Eestit ringi seigeldes. Mõistagi saan ma kõnelda siin üksnes filmi põhjal, mis koosneb teadlikult valitud kaadritest ega kajasta kogu eksperimendi käiku (olgugi et filmilõikudega mängimine ajalises plaanis lisab tõestele kaadritele ka väikse lavastusliku nüansi). Kuid siiski — sellesse pealtnäha tühisesse korralduslikku poolde oleks võinud ikka märksa rohkem panustada. Selleks, et Jevtjukova saanuks keskenduda täielikult etenduste vaatamisele ja tagasiside andmisele, milleks ta ju palgatud oli. Kokkuvõttes koondus eksperimendi fookus kogu täiega teatrivaatlejale endale ja tema läbielamistele, seades seeläbi löögi alla eksperimendi mõttekuse ja võimaliku resultaadi teatri seisukohast.

Kokkuvõttes koondus eksperimendi fookus kogu täiega teatrivaatlejale endale ja tema läbielamistele, seades seeläbi löögi alla eksperimendi mõttekuse ja võimaliku resultaadi teatri seisukohast.

Teatri taandamist teisejärguliseks on peetud filmi puhul heaks, kui pidada silmas laiemat vaatajaskonda. Ei saa ka mina seda tegijatele kuidagi ette heita, kui filmi peaosalisel õnnestub teha Eesti teatrile tähelepanu mõttes 1:0 ära. Samas minimeeriti sellega paratamatult võimalus laiema dialoogi tekkeks, mis võinuks keskenduda näiteks teatri tähendusele teatrikaugemate inimeste jaoks, kui toetuda Valner Valme sõnadele möödunud hooaja teatriankeedis.[4]

Samuti on filmi põhjal raske öelda, kuivõrd saab eksperimendi raames rääkida just niisuguses koguses teatrilavastuste mõjust ühele inimesele. Nagu me ekraanilt näeme, toimub Jevtjukovaga aasta jooksul ilmne muutus. Kuid nagu Hendrik Alla on oma arvustuses küsinud, jääb ka mulle mõistmatuks, kas see muutus toimus tänu teatrile, mida ta nägi igal võimalikul tasemel, või tänu kõikidele välistele teguritele, kokkupuutele uute inimeste ja (kohati ekstreemsete) oludega.[5]

Aga mis seal's ikka. Kinoteatri poistel on õnnestunud oma projektiga inimesed kaasa rääkima ärgitada, pälvida koos Marta Pulgaga, kelle filmil on selles suur osa, isegi Eesti Kultuurkapitali aastapreemia. Võib-olla õnnestub meil kunagi näha ka teatrieksperimendi vilju. Ainult et ärgu nad siis pahandagu, kui keegi julgeb neile samaga vastata, natuke pealetükkivalt ja provotseerivalt.

Viited:

[1] Kinoteatri koduleht. — http://eksperiment.kinoteater.ee/122-kremli-oobikud/

[2] „Aasta säravaimad tähed", ETV 30. XII 2019.

[3] Samas.

[4] Teatriankeet 2018/19. Teater. Muusika. Kino 2019, nr 12. — https://www.temuki.ee/archives/2188

[5] Hendrik Alla 2019. Õilis metslane Eesti teatri altaril. Postimees 28. X. — https://leht.postimees.ee/6812574/oilis-metslane-eesti-teatri-altaril

JAAK VILLER

5. I 1949 — 9. VI 2020

Kultuuri loomuliku iseregulatsiooni keskkonda kujundava teadliku tegevuse asemel hakkab samm-sammult toimima primitiivse otstarbekuse seadus ehk omapärane sotsiaalne olelusvõitlus: kes momendil tugevam, jääb alles; kes ei aita ennast ise, seda ei aita ka Jumal. Kõige rohkem pingutust ja vahendeid nõudev tegevus, kõige kulukamalt teostatav eluvaldkond langeb paratamatult kahtluse alla ning lastakse pärivoolu minema. Olgu see siis sotsiaalhooldus, kultuur või tervishoid, teadusest rääkimata. Siit järeldub, et pensionäride suremuse vähendamise kindlaimaks võimaluseks on pensioniea tõstmine.

TMK kultuurikommentaar. Teater. Muusika. Kino 1994, nr 2.

AGO-MADIS HERKÜL

25. III 1937 — 20. VI 2020

Mul puudub küll paljude, tänapäeval end koreograafiks nimetavate noorte temperamentne usk sellesse, et tantsuteatrile allub kõik. Kuid ma usun, et ka tugevalt kahe jalaga maale toetuv kirjandusteos võib leida väljundi balletilaval. [---] Kurjasti on lavastaja ekspluateerinud pantomiimi ja draamaballetist pärit kurikuulsat „kurttummade" keelt, seda stseenides Tatjana ja Onegini kirjadega. On viimane aeg unustada need võtted ajaloo prügikasti — see on ammu läbitud etapp. Selline lähenemine koreodraamale jätab illustratiivse, puhtvälist rõhutava, ilma kuigivõrd tunnetatava tagamaata mulje. Tõele au andes, „Onegini" pantomiim pole enam ka 18. sajandi balletist — see on nüüd tükeldatud tantsijannade tõusuga varvastele ja Onegini-Lenski hoogsate hüpete või tuuridega, aga ikkagi on see punastamapanevalt endisaegne balletirumalus alias *„tinglikkus".*

Mida ma arvan „Oneginist" (Vassili Medvedjevi lavastusest Vanemuises 2007. aastal). Postimees 23. XI 2007.

TAASKOHTUMINE PAUL TAYLORI KOMPANIIGA: TANTSUPÄRANDI SAATUS

HEILI EINASTO

***Paul Taylor Dance Company**. Kõigi teoste koreograafia autor: **Paul Taylor**. Esitajad: **Eran Bugge**, **Michael Apuzzo**, **Heather McGinley**, **Christina Lynch**, **Markham Madelyn Ho**, **Kristin Draucker**, **Lee Duveneck**, **Alex Clayton**, **Devon Louis**, **John Harnage**, **Lisa Borres**, **Jada Pearman**, **Adam Dickerson**.*

San Franciscos esitatud teosed kahes programmis:
***„Kompanii B"** („Company B", 1991). Muusika: **Andrews Sistersi** laulud II maailmasõja ajast. Kostüümikujundus: **Santo Loquasto**. Valguskujundus: **Jennifer Tipton**.*

***„Concertiana"** (2018). Muusika: **Eric Ewazen**. Kostüümikujundus: **William Ivey Long**. Valguskujundus: **James F. Ingalls**.*

***„Esplanaad"** („Esplanade", 1975). Muusika: **Johann Sebastian Bach** (Largo Viiulikontserdist* E*-duur BWV 1042 ja* Allegro *Kontserdist kahele viiulile* d*-moll BWV 1043). Kostüümikujundus: **John Rawlings**. Valguskujundus: **Jennifer Tipton**.*

***„Lõhestatud kuningriik"** („Cloven Kingdom", 1976). Muusika: **Arcangelo Corelli**, **Henry Cowell** ja **Malloy Miller**, **John Herbert McDowelli** seades. Kostüümikujundus: **Scott Barrie** ja **John Rawlings**. Valguskujundus: **Jennifer Tipton**.*

***„Polaris"** (1976). Käesoleva teose jaoks loodud muusika: **Donald York**. Lavakujundus ja kostüümid: **Alex Katz**. Valguskujundus: **Jennifer Tipton**.*

***„Piazzolla Caldera"** (1997). Muusika: **Astor Piazzolla** ja **Jerzy Peterburshsky**. Lavakujundus ja kostüümid: **Santo Loquasto**. Valguskujundus: **Jennifer Tipton**.*

Taylori avastamine

Veel enne, kui uus pärgviirus sundis maailma lukku keerama, sõitsin ma San Franciscosse, et näha veel kord moderntantsumaailma ühe olulisema looja Paul Taylori (1930–2018) teoseid tema trupi vahetus esituses. Taylor kerkis minu huviorbiiti 1980. aastate teisel poolel tantsuloolase Selma Jeanne Coheni toimetatud kogumiku „Modern Dance: Seven Statements of Belief"[1] kaudu, mida ma kunagi mikrofilmilt olin tõlkinud. Kogumiku viimase artikli „Maha koreograafia!" autor Paul Taylor, toona mulle täiesti tundmatu nimi nagu teisedki samas väljaandes esindatud tantsuloojad, avaldas arvamust, mis kõlab minu jaoks tänaseni aktuaalselt: „Mõned tantsud mõjuvad „koreograafiana", sest tantsijatel ei võimaldata neis

muutuda nende kõige huvitavamateks „lavaminadeks". Mulle meeldib tants, mis ei oleks väljendusvahendiks mitte ühele staarile, vaid kõikidele tantsijatele. Sa püüad alati leida igas tantsijas tema kõige paremini rakendatavaid külgi." Sama mõtteviisi on esindanud ka isikupärasemad eesti koreograafid Rahel Olbreist ja Ida Urbelist alates, kuigi üha rohkem näib olevat püüdlust väärivaks ideaaliks tantsurühma liikmete kehaline ja soorituslik ühtlus ja ühetaolisus. Taylor seevastu on hilisemates intervjuudes nentinud, et kui tal juba on trupis ühte tüüpi tantsija, siis ei soovi ta teist samasugust sinna kõrvale.[2] Kui vaadata Taylori trupi koosseise ja tema loodud tantse läbi aegade, siis seal on tõepoolest esindatud küllaltki erinevad keha- ja temperamenditüübid, tänapäeval ka erinevad rassid. Tõsi on ka see, et erinevad tantsijaisiksused annavad loomeks erineva impulsi ja nende ainulaadsus teisendab koreograafiat — seda mõtet illustreeris San Franciscosse toodud repertuaaris lavastus „Polaris", mille kahel osal on üks ja seesama koreograafia, kuid teostatud erinevate tantsijate ja valguslahenduse kaudu. Valguse mõju loodavale muljele uuris ta juba lavastuses „Kolm epitaafi" (1956), mil see teos kanti kaks korda järjest ette erinevalt valgustatuna. Ühel korral oli tulemus traagiline ja teisel juhul koomiline. [3]

Muidugi, toona, 1980. aastate teises pooles ei olnud ma Taylori loomingut näinud. Esimest korda nägin ma seda 1991. aastal „Ameerika tantsufestivalil", paraku küll salvestistelt. Need tõendasid, et Taylori looming on teemakäsitluselt ja stiililt eripalgeline, kuigi Taylori liikumiskeel ja sõnavara on äratuntavad igas teoses. Samuti oli mul sel aastal võimalik kogeda oma kehaga Martha Grahami treeningsüsteemi ja selle taylorlikku teisendust. Viimane annab liikudes erilise vabadus- ja virgustunde — sama on tõestanud ka Taylori tantsijad. Heather McGinley tõdeb: „Mulle meeldib viis, kuidas me haarame ruumi Taylori liigutuses. Jooksen nii kiiresti, kui suudan, üle lava ja libistan end kellegi poole. Selles tuul-vastu-nägu-tundes on midagi tõeliselt virgutavat." [4]

Ja siis tuli Eestisse (tänu USA suursaatkonna ja Eesti Tantsuinfo Keskuse koostööle) Paul Taylori põhitrupi kõrval ringreise ja õpitubasid tegev väikese koosseisuga trupp Taylor 2. 1996. aasta sügisel andsid nad etendusi Tallinnas ja Viljandis ning *workshop*'e Tallinna Balletikoolis ja Viljandi Kultuurikolledžis.

Minu tänavune kokkupuude selle koreograafi töödega tundub olevat peaaegu nagu taaskohtumine Alexandre Dumas' „Kolme musketäri" tegelastega romaanis „Kakskümmend aastat hiljem". Ja nagu Dumas' romaanis, võis ka siin täheldada mõtlemapanevaid, ajast tingitud ja pärast trupi asutaja surma toimunud muudatusi. Muidugi ei ole ma ka ise enam too moderntantsumaailma särasilmselt avastav tantsuhuviline, kes ma olin veerandsada aastat tagasi, vaid kogenum ja küünilisem — nagu Dumas' d'Artagnan.

Muutumise mõte

Enne kui mõtiskleda nende muudatuste üle, tahaksin peatuda sellel, mis on jäänud samaks või mis ei ole palju muutunud. Siin on mõte muutumisest nii, nagu seda on näinud Taylor: „Mulle meeldib mõte muutumisest, mitte ainult mitmekesisuse tähenduses, vaid

ka publiku pärast, kes peab võib-olla terve õhtu ühe koreograafi töid vaadates istuma. (---) Mulle meeldiks muuta väljenduslaadi iga tantsu puhul, kuid see on raske. Kui püüad stiili täielikult teisendada, tuleb enamasti välja vaid v e i d i erinev. Kuid asi seegi."[5] Taylor ei muuda mitte üksnes väljenduslaadi, vaid ka teoste teemasid. Kõrvuti süžeetute, liikumisrõõmu väljendavate teostega („Oreool", 1962 ja „Aariad", 1978) on tal verepilastus ja perevägivald („Suur Bertha", 1970), allilm ja lapserööv [iroonilis-koomilises võtmes „Kevadpühitsus (Proov)", 1980], romantilised ja platoonilised suhted („Ardeni õu", 1981), meestevaheline lähedus sõjas („Päikeseloojang", 1983), viimne kohtupäev („Viimne pilk", 1985), abielusisene vägistamine ja usuline silmakirjalikkus („Keeltes rääkimine", 1988), pime allumine autoriteetidele („Sõna", 1998), ameerika imperialismi hukkamõist („Raisakullide pidusöök", 2005), suutmatus luua püsisuhteid („Lühikesed kohtumised", 2009) jt.[6]

Paul Taylori trupi juht Michael Novak (keskel) ja trupp Paul Taylori viimases lavastuses „Concertiana".
Foto: Andrea Mohin

Taylor ei kuulu küll õigupoolest moderntantsu tehnika või mõttelaadi uuendajate hulka, tema kehakäsitlus tugineb Martha Grahami treeningsüsteemi vabale tõlgendusele. (Taylorile meeldivad grahamlikud „pühkimised", milles hüppe ajal töötav jalg nagu pühiks tõukejala juurest nähtamatult prahti eemale, samuti kasutab ta keha kokkutõmbeid). Ta lisab sinna Merce Cunninghami selgroospiraale ja painutusi ning teisendusi argiliikumisest — eriti meeldib talle kõnd. Tantsijate truppi valimise konkurssidel laseb Taylor tantsijatel rütmi saatel üle saali kõndida, sest see on väga paljastav. See võib tulemuseks anda „kummalisi koordinatsioone, kuid Paulile see meeldis", mainib trupis viisteist aastat töötanud Eran Bugge.[7] Kuid jooks, hüplemised, hüpped ja kukkumised — ja seda sageli pöörase kiirusega — on osa Taylori „sõnavarast".

Kuigi Taylori teosed on äratuntavad, on koreograaf tõepoolest püüdnud neid stilistiliselt varieerida: näiteks „Kolm epitaafi" ja „Kevadpühitsus" ekspluateerivad „lamedat stiili", mis näitab keha kahemõõtmelisena, meenutades teinekord Vana-Egiptuse bareljeefe; „Esplanaadi" viimast, jooksul partneri kätele hüppamisele ja kukkumistele-rullumistele tuginevat osa võiks kirjeldada kui hingetuks tegevat katkematut juubeldust; argentiina tangole tuginev „Piazzolla Caldera" on röövloomalikult hiiliv; „Oreool", „Aariad" ja „Ardeni õu" romantilislüürilised, jäsemete pikki jooni rõhutavad, jne.

See stiililine mitmekesisus on leidnud kauni sünteesi Taylori viimases teoses „Concertiana". Siin olid esindatud kõik koreograafile ainuomased roomamised, hiilimised, kõnnid, jooksud ja hüpped, mõni element vaid hetkeks välgatamas, teised läbivalt nähtavad. See teos vajab rohkem vaatamist, kui mul San Franciscos võimalik oli.

Kakskümmend neli aastat hiljem — tants ja selle säilimine ajas

Paul Taylori trupi (Paul Taylor American Modern Dance) visiit San Franciscosse oli osa koreograafi loomingut demonstreerivast suuremast tuurist väljaspool trupi kodukohta New Yorki. Pühendatud kaks aastat tagasi lahkunud koreograafi mälestusele, algas programm lõiguga dokumentaalfilmist „Tantsulooja"[8], kus Taylor vastab küsimusele, kes ta on — *„I am a dance maker"*. Essees „Miks ma loon tantse" selgitab ta: „Loon tantse, sest ma ei saa teisiti. Tantsude kallal töötamine on muutunud minu eluviisiks, sõltuvuseks, mis mõnikord meenutab ravimatut haigust. (---) Ma loon tantse inimestega suhtlemiseks. Visuaalne meedium võib olla sõnadest tõhusam. Ma loon tantse, sest ma ei usalda alati oma sõnu. (---) Ma ei loo tantse massidele, teen neid iseendale. See tähendab, et kuigi nad on mõeldud inimestele vaatamiseks (milleks siis veel?), loon ma tantse, mida ma ise tõenäoliselt näha tahaksin." [9]

On selge, et iga loodud teos ei ole tingimata meistriteos ja kõik teosed ei meeldi ühtmoodi kõigile. Kuid kaks kuue teosega programmi mõjusid vaatamata neis kasutatud muusika suurele erinevusele kummaliselt sarnasena ja valmistasid seetõttu ka teatud pettumust. Ometi võin ma mõningaid salvestisi, sh ka nende teoste omi, mida ma nägin San Franciscos vahetult ja lähedalt, vaadata ikka ja jälle suure naudinguga, hoolimata salvestiste kesisest kvaliteedist. Milles asi? Ei saa ju kõike

panna isikliku mittemeeldimise ja liiga kõrgele kruvitud ootustele mittevastamise arvele.

Üks küsitavus puudutas programmi sisu, sest sinna valitud teosed olid üldistatud ja abstraktsed. Suurem variatiivsus oleks saavutatud süžeeliste teoste lisamisega, kuid praegu tundub tantsumaailmas, eriti Ameerika Ühendriikides, valitsevat hirm tantsuliste jutustuste ees, kuigi sageli on just konkreetsed sündmused ja karakterid need, mis annavad tantsule uudseid liikumislahendusi ja -võimalusi. Abstraktsioonidel seevastu on oht muutuda ilmetuteks ja pelgalt muusikat illustreerivateks väheütlevateks mustriteks — kuigi viimast ei saa Taylorile ette heita. Teine häda on kujunduse loomine üksnes valgusega (ainus erand oli „Polarise" installatsioon"), mis osaliselt on tingitud „tühjuse esteetikast" (miski ärgu tõmmaku eemale tähelepanu tantsivatelt kehadelt) ja osaliselt dekoratsioonidega kaasnevatest kuludest. Kuid pilk salvestistele ja varasemate aegade videoklippidele tunnistavad, et valgust on kasutatud mitmekülgsemalt. Peale selle on ju võimalik kasutada projektsioone (katkendeid „Tantsuloojast" ju sai esitada projektsioonina). Nii näiteks muutus „Kompanii B", mis viitas Teise maailmasõja ajale, atmosfääri loova taustata ühekülgseks, üksnes tantsulist meisterlikkust näitavaks teoseks.

Kuid veelgi suuremaks mõttekohaks on tantsijad ja nende ettevalmistus. Kui aastakümneid tagasi said tantsijad põhikoolituse enamjaolt ühes

Eran Bugge ja Michael Trusnovec lavastuses „Esplanaad".

Parisa Khobdeh ja Michael Trusnovec lavastuses „Polaris".

stiilis — ja seda nii modern- ja nüüdistantsus kui ka balletis —, siis praegusel ajal treenitakse end võimalikult paljudes stiilides, et olla suutelised läbima mis tahes tantsutrupi tihedat konkurentsisõela ja end erinevate tantsuloojate käe all proovile panna. Ja nii juhtub, et ka erinevad keha- ja isiksusetüübid muutuvad oma liikumises sarnasemaks, eri koolkondade iseärasused pidžiniseeruvad ühetaoliseks „rahvusvaheliseks tantsukeeleks". See, mis tegi Taylori tantsijad kunagi eriliseks, oli nende näiline maa raskusjõu eiramine. Jah, nad ehk ei hüpanud nii kõrgele ja nii lahtiste jalgadega kui balletitantsijad, kuid nende suutlikkus lennata ja mõjuda kergelt, navigeerida pikkades hüplemisfraasides näiliselt ühes hingetõmbes — kõik saavutatud keharaskusega mängimise kaudu — mõjus praeguse trupi puhul lahjendatuna. Kahjuks pole vabalt saadaval erinevate truppide esitusi nendest Taylori teostest, aga kui võrrelda näiteks „Oreooli" 1970. aastate trupi esituses ja Taani Kuningliku Balleti[10] suurepäraste balletitantsijate esituses (kellega selles projektis oli liitunud ka Rudolf Nurijev), siis mõjuvad Taani balletitantsijad Taylori trupi hoopis argisemate tantsijate kõrval kohmakamalt ja raskepärasemalt, otsekui maa külge aheldatult.

Mõtisklus: mis saab koreograafi loomingust pärast tema surma

Paul Taylori trupi etteaste poolteist aastat pärast tema looja surma paneb mõtlema sellele, mis saab tantsuloomingust pärast koreograafide lahkumist. Erinevalt varasematest sajandi-

test hakati alles 20. sajandil väärtustama mineviku tantsupärandit, seda nii lava- kui harrastustantsu maailmas. Kuigi tantsimise üleskirjutamiseks pole palju süsteeme ja kõik olemasolevad vajavad elavat abivahendit ehk inimesest vahendajat, kes üleskirjutust kehalise eeskujuga toetaks, on nende ja tänapäevaste salvestusvahendite abiga tehtud võimalikuks vaadata tavatult suurt hulka eri aegadest pärit tantse ja tantsulavastusi. Kui veel sada aastat tagasi pidasid vaba- ja moderntantsu harrastajad enesestmõistetavaks, et nende looming sünnib vaatajate silme all ja sureb koos nendega, siis 20. sajandi keskpaiku hakkas see suhtumine muutuma. Viimase kolmekümne aastaga on tekkinud üha rohkem truppe, mille looja on manalateele läinud, kuid loodud kooslus tegutseb edasi oma initsiaatori autoriloomingut näidates — nii nagu on seda teinud balletitrupid aastakümneid varem. Tuntumatest truppidest võiks nimetada José Limóni (1908–1972), Alvin Ailey (1931–1989), Martha Grahami (1894–1991), Pina Bauschi (1940–2009), Trisha Browni (1936–2017) ja nüüd ka Paul Taylori (1930–2018) truppi.

Taylori loomingust on viiskümmend teost labanoteeritud (vt Rudolf Laban) ja igaühele neist on lisatud ka märkmed algse lavastuse, esitajate ja stilistiliste erisuste kohta. See kõik annab võimaluse koreograafia taasesitamiseks ka aastakümneid pärast selle looja ja esmaesitajate lahkumist, muutes tantsu senist kehalt kehale edastamise paradigmat. Poolteist aastat tagasi mõtiskles Joan Acocella teemal, kuidas elab modern- ja nüüdistants pärast

Stseen lavastusest „Lõhestatud kuningriik" („Cloven Kingdom").
Paul B. Goode'i fotod

oma loojate surma, mis paneb esitama küsimusi selle kohta, mis modern- või nüüdistants õigupoolest on. „Kas koreograafi töö identiteet on tantsijates ja nende omapärases liikumisviisis või on see tantsudes endis, kui selline asi üldse saab olemas olla kunstivormis, milles puudub originaaltekst? Erinevalt näidenditest või sümfooniatest ei eksisteeri tants sõltumatuna viisist, kuidas seda tantsitakse. Pole partituuri ega kirjapandut.) Ja kas on olulisem säilitada sammujadad või kirg, mis pandi nende loomisse?"[11]

Acocella viitab üksnes moderntantsule, kuid sama küsimus tekib ka seoses balletiga. Kui tantsu lõpptulemuse puhul on nende esmaesitajate isiksus mänginud suurt rolli ja enamik koreograafe on teinud taasesituste puhul kohandusi vastavalt neid esitavate tantsijate võimetele, on üleskirjutatu ja salvestis halvad abimehed, sest suruvad peale tõlgendusi, mis konkreetsetele isiksustele ei sobi ning räägivad vastu ka koreograafi loomepõhimõtetele. Ja teisel pool on oht, et kui tekib üldine „rahvusvaheline tantsukeel", milles kohalikud aktsendid ja arusaamad ühtlustuvad (näiteks selles osas, mis on tantsulavastus ja milliste vahenditega see luuakse või milline on tantsija panus rolliloomesse ja mis üldse on roll), siis kas ainult liikumiskombinatsioonide taasesitus on piisav selleks, et mõista aastakümneid või isegi -sadu tagasi lahkunud koreograafide loomingut? Kas Paul Taylori tantsud oma raskustunnetusega mängimise ja hinge kinni panevate sööstudega suudavad paari aastakümne pärast olla niisama ainulaadsed, kui nad olid kakskümmend aastat tagasi?

Viited ja kommentaarid:

[1] University of Wesleyan Press, 1966.

[2] Vt Tobi Tobias 1985. A Conversation with Paul Taylor and George Tacit. — Dance Magazine, nr 4, lk 56.

[3] Jack Anderson 1980. Choreographic Fox: Paul Taylor. — Dance Magazine, nr 4, lk 69.

[4] Gia Kourlas 2014. Heather McGinley talks about dancing for Paul Taylor. — Time-Out, 3. III — https://www.timeout.com/newyork/dance/heather-mcginley-talks-about-dancing-for-paul-taylor

[5] Paul Taylor. Tsitaat: Selma Jeanne Cohen (toim). The Modern Dance: Seven Statements of Belief. Wesleyan University Press, 1967.

[6] Teoste nimed originaalis: „Aureole", „Airs", „Big Bertha", „Arden Court", „Sunset", „Last Look", „Speaking in Tongues", „Word, Feast of Vultures", „Brief Encounters". — http://www.ptamd.org/

[7] Ann Votaw 2018. Paul Taylor's Dancers Reflect on the Simple Lessons They Learned From Their Beloved Teacher. — Dance Magazine, 6. IX.

[8] Matthew Diamond 1998. Paul Taylor: Dancemaker. Hetkel leitav video ka Youtube'is. — https://www.youtube.com/watch?v=K07lVisGJSw&t=2s

[9] Tsitaat kogumikust Paul Taylor. Facts and Fancies. Essays Written Mostly for Fun. Harrison, NY. — Encino, CA: Delphinum Books, 2013, lk 3–5.

[10] Taani Kuningliku Balleti esitust Rudolf Nurijeviga võib näha Youtube'is. — https://www.youtube.com/watch?v=0q-ztXxdG_o

[11] Joan Acocella 2019. Can Modern Dance Be Preserved? — The New Yorker, 1. VII.

VENDLUSE REVOLUTSIOON

TÕNN SARV

Richard von Coudenhove-Kalergi jõudis oma pika elu jooksul palju ära teha. Selgepilgulise visionäärina, Pan-Euroopa liikumise algatajana ja eluaegse juhina nägi ta juba 1923. aastal ette Euroopa liitumist kui kõige õigemat arenguteed. Ja juba 1937. aastal hoiatas ta idee eest purustada Nõukogude Liit sõjalise jõuga: „Antikommunismile oleks Nõukogude režiimi kukutamine kapitalistliku ristisõja teel parandamatu katastroof, sest see annaks marksismile võimaluse veel sajandite järele kinnitada, et kapitalism oli see, mis kägistas kommunismi, kui see seadis parajasti oma tiibu lennule: nii elaksid edasi marksistlikud lootused ja hädaoht ükskord uuesti elustuda selle asemel, et Nõukogude riigiga langeda."

See oli väga ettenägelik, sest tõesti, veel tänapäevalgi otsivad teatud ringkonnad mingeid väliseid põhjusi, vaenulikke agente, salasepitsusi või vandenõusid, mis sellele riigile lõpu tegid.

„Enamlust ei tohi ükski väline võim surmata, vaid ta peab edasi elama kui hoiatav näide kultuurinimesele, kuni ta ise sisemiselt kokku variseb."[1] Ja nii just läkski. Kuid mõned tema mõtted ja ideed võivad tänapäeval tunduda veidi utoopilised või naiivsedki. Nagu näiteks see, kuidas ta kirjeldas või nägi ette niinimetatud „vendluse revolutsiooni": „Vendluse revolutsioon toob otsustava pöörde maailmavõitlusse totaalse riigi ja totaalse inimese vahel. Ta peab lunastama tardumuse, millesse meie aja inimene on langenud. Pärast vabaduse revolutsiooni katkestamist ja üheväärilisuse revolutsiooni fiaskot peab vendluse revolutsioon ehitama sildu rahvalt rahvale ja seisuselt seisusele: et kõikjale viia teade vabade inimeste vendlusest." (Lk 81)

Arusaadav, et vabaduse revolutsiooni all on peetud silmas 1789. aasta Prantsuse revolutsiooni ja võrdsuse (ehk üheväärilisuse) revolutsioonina nägi ta bolševike riigipööret 1917. aasta Venemaal. Aga mis peaks olema siis veel „vendluse revolutsioon", tuleks küsida.

Ja mis üldse on „vendlus"? Ega see vist loosungi „Vabadus, võrdsus, vendlus!" püstitajatele ka eriti selge olnud. *Liberté* ja *Égalité* olid küll läbi 18. sajandi tuntud ideed, kuid *Fraternité* ei järgnenud neile sugugi alati. Võis näha ja kuulda ka muid loosungeid, nagu *Amitié*, *Charité* või *Union*.[2] Nagu kahest ei piisaks, nagu oleks midagi veel vaja.

Ja mis üldse on „revolutsioon"? Õigupoolest oligi see just Prantsuse revolutsioon, mis käivitas läbi kahe sajandi kestnud revolutsioonide ajastu. Kui Vene ohvitserid selle tagajärgi Napoleoni vägede riismete kannul Pariisi jõudes oma silmaga nägid, hakati Venemaal läbi kogu järgmise sajandi sonima mingist revolutsioonist. Millega see lõppes, teame väga hästi. Ja teame ka seda, et ükski revolutsioon pole „permanentne", nagu Lev Davidovitš Trotski seda lootis. Ja et iga revolutsioon hakkab varem või hiljem oma lapsi õgima. Nii läks Prantsusmaal ja nii läks ka Venemaal.

„Revolutsioon" tähendab muidugi „pööret", täpsemalt öeldes „ümberpööramist", ja tavapärases mõttes on see eeskätt poliitilise võimu muutumine, võimuhaaramine, endise võimu kukutamine ja uue võimu kehtestamine. Aga revolutsioonid avaldavad mõju kõigile eluvaldkondadele, kuigi nende toimumise ajal ei pruugi inimesed sellest veel aru saada ning ega need muutused kohe ka ilmsiks saa.

Suur Prantsuse revolutsioon koos kõigi oma järelmõjude ja -lainetustega oli tõepoolest üks suurimaid pöördeid uuemas ajaloos, mis sai piiripunktiks „uue" ja „uusima aja" vahel paljudes käsitlustes. Poliitikast taandusid absoluutsed monarhiad ja seisuslikud eesõigused, jõudsalt hakkas arenema tööstus, märgatavalt vähenes orjus — ja need kõik ongi olulised muutused. Kuid see revolutsioon ei muutnud üksnes käegakatsutavat ja materiaalset. Väga pöördelised olid muutused ka mõtteviisides, ideedes ja tõekspidamistes. Põhjalik pööre toimus teaduses, kultuuris, humanitaarias ja üldse vaimses sfääris. Muutusid moed, kombed ja tavad, muutus sõnavara, muutusid eelistused ja väärtused. Olulisteks said rahvad, keeled ja kultuurid; toimusid rahvuslikud ärkamised, tekkis rahvuslik uhkus, natsionalism jpm. Rohkem tähelepanu hakati pöörama inimesele, tema kordumatule isiksusele, koos kõigi tema kannatuste, tunnete ja unistustega. Kogu senine kirjandus, kunst, muusika — kõik pöördus ümber, vaatas sulle otsa, hakkas sinuga kõnelema, otse ja ausalt. Oli saabunud täiesti uus ajastu, romantism, ja see kestab mitmes mõttes tänapäevani.[3]

Vajadus kuhugi kuuluda on üks inimlikest vajadustest, vähemalt Abraham Maslow' järgi. See on vajadus lugeda ennast mingi grupi, seltskonna, kogukonna või ühiskonna hulka. Kui nüüd seisuslik kuuluvus enam suurt midagi ei tähendanud, siis haaratigi kinni võimalusest kuuluda oma rahva hulka. Muidugi otsiti ja pakuti välja ka muid võimalusi. Nii näiteks pidi mõningate teooriate kohaselt olema oluline hoopis kuulumine mingisse ühiskondlikku klassi ning sellest siis arendati omakorda välja vajadus olla klassiteadlik, soovitati kõigil proletaarlastel ühineda klassivõitluseks jne.

Prantsuse revolutsioon tõstis tõepoolest esile ja kinnistas eeskätt vabaduse idee ja hoolimata paljudest tagasilangustest on see idee või ideaal jäänud püsima tänapäevani. Orjus ja orjastamine, mida oli kogu eelneva inimajaloo jooksul peetud endastmõistetavaks, nüüd enamjaolt hüljati, küll mitte kohe ja lõplikult — ja ka mitte igal pool.

„Vabadus on orjus!" kõlas Orwelli düstoopias küll imelikult, kuid Nõukogude Liidus ja selle orjalaagrites see just nii oligi. Üle terve selle impeeriumi õpetati kõigile, et „vabadus on tunnetatud paratamatus". Ehk teisiti: kui sa saad aru, et sa nagunii ei pääse siit vanglast enam kuhugi, siis oledki vaba.

Sel ajal kui vabadus oli läänemaailmas saanud juba enesestmõistetavaks, kommunistide võimu alla jäänud rahvad seda veel ei teadnud ega tundnud; sellest tohtis rääkida vaid toda „vaba maailma" pilgates ja naeruvääristades. Orjus tähendas ühtlasi ka seda, et teadmised ja kogemused olid keelatud, ka nende levitamise eest võis vangilaagrisse sattuda.

Kas Venemaal 1917. aastal toimunut saab aga just „võrdsuse revolutsiooniks" nimetada, on muidugi oma-

ette küsimus. Jah, arstiabi ja haridus olid küll kõigile tasuta ja mõningaid võrdsuse ilminguid võis ehk veel täheldada. Aga kõik teadsid, et võrdsete hulgast eraldi on mõned veel võrdsemad. Et sellest kõigest midagi head välja ei tule, seda mõisteti läänemaailmas üsna üldiselt. Coudenhove-Kalergi kirjutas: „Enamluse fiasko kaudu klassivõitlusest ülesaamine ja tehnika võidukäik on esimeseks sissejuhatuseks suurele vendluse revolutsioonile pärast prantsuse vabaduse revolutsiooni ja vene üheväärilisuse revolutsiooni." (Lk 77)

Aga mis siis õieti pidi olema see vendluse revolutsioon, millest ta nii pikalt räägib ja mille saabumist õhinal ennustab?

„Sellest vennalikust meelsusest on moodne maailm kaugele eemale nihkunud. Ta on andunud Darwini olemise eest võitluse näilisele ürgseadusele, mis kuulutab tugevama võitu. Materialistlik enamlus järgneb sellele käsule pimesi, samuti kui natsionaal-sotsialismi rassiusk." (Lk 77) „Mõlemad on pimedad tõsiasjade suhtes, et võitlus olemise eest moodustab vaid ühe poole looduse elust, kuna teine ürgseadus seda täiendab: vastastikuse sallivuse ja abistamise nõue — sümbioos, vendluse seadus." (Lk 78)

See kõik võib ju tõesti olla väga tore ja ilus. Aga nüüd võiks ehk ka lõpuks juba küsida, et kuhu see revolutsioon siis jäi? Või ehk on see nüüdseks juba ka ära toimunud? Võib-olla see mööduski ilma verevalamiste ja terrorita, ilma giljotiinide ja mahalaskmisteta, ilma sõdade ja mässudeta? Võib-olla me pole seda lihtsalt märganud? Ehk toimus see kuskil mujal ja võib-olla pole see veel meieni jõudnudki? Võib-olla toimus see siis, kui idapoolne osa Euroopast oli raudse eesriide taha suletud ega tohtinud vabast maailmast eriti midagi teada ega unistadagi?

Tõsi, ega ka läänemaailmas eriti üksmeelt selles suhtes ole. „Vendluse revolutsioon" oli ju tõesti vaid Coudenhove-Kalergi-taoliste idealistide unistus ja ettekujutus, mis omaette mõistena eriti käibele ei läinud ja üldiselt seda ei näe kuskil; see ei tähenda eriti midagi. Kui vaadata kõikvõimalike revolutsioonide loetelusid, siis ei leia me samuti midagi, mis võiks sellele viidata.

Aga on veel üks võimalus. Vaataks õige, millal räägiti „revolutsioonist" kõige rohkem, mis ajal oli see mõiste ja teema oluline. Uurides andmekorpust, mis koosneb miljoni ingliskeelse raamatu täistekstidest[4], tuleb selgesti välja, et viimase kahe sajandi jooksul kasutati mõistet *'revolution'* kõige sagedamini umbes 1970. aasta paiku. (Vaata joonist 1)

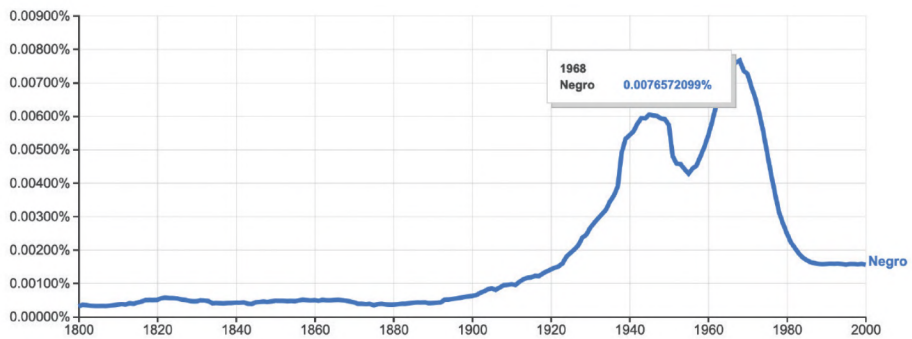
See on tõesti huvitav. Mis siis sel ajal toimus? Kas tegelikult siis oligi sel ajal mingi pööre, kas tegelikult ka midagi muutus? Üks asi on see, kui revolutsioonist räägitakse ja kirjutatakse, teine asi on tegelikkus. Kui sel ajal tõesti toimus midagi sellist, mida võiks „vendluse revolutsiooniks" nimetada, siis me peaksime seda märkama, sellel peaksid olema ju ka mingisugused tagajärjed. Kas tõesti said inimesed sel ajal üle rahvuslikest ja rassilistest eelarvamustest ja vaenutsemisest, saidki vendadeks ja õdedeks? Kas „vastastikuse sallivuse ja abistamise nõue — sümbioos, vendluse seadus", nagu Coudenhove-Kalergi sellest kirjutas, astuski jõusse?

Joonis 1

Ameerika Ühendriikides olid rassidevahelised pinged ja probleemid kestnud juba sajandeid. Orjuse lõpetamine, kodanikuõiguste andmine kõigile ja paljud muud seadused ei toonud veel rahu ega leppimist. Rassismivastased meeleavaldused, marsid ja kokkupõrked jätkusid, nii nagu ka neegrite diskrimineerimine ja halvustamine, rassiline segregatsioon jpm. Aga siis, 1968. aastal langes halvustava sõna *'negro'* kasutamine. Ja väga järsult. (Vaata joonist 2)

Mis siis juhtus? See ei saanud ju olla lihtsalt ühe sõna kadumine. Me teame, et Martin Luther King jr võitles kogu oma elu afroameeriklaste õiguste eest. Tema mõrvamine 4. aprillil 1968. aastal vapustas kogu Ameerikat ja vallandas massilised rahutused. Nädal hiljem jõustus kaua ette valmistatud Kodanikuõiguste seadus[5], millest sai üks olulisemaid tähiseid inimõiguste ajaloos, tuues kaasa suure pöörde sajandeid kestnud kommetes ja tavades. Ning seekord osutus see võimalikuks. See hakkaski mõjuma, kuna just sel ajal olid vendlus, sõbralikkus ja hoolivus juba saanud olulisteks väärtusteks. See oligi võimalus rassistlikest ja natsionalistlikest eelarvamustest loo-

Joonis 2



bumiseks. See oli aeg, mil tõepoolest taheti teisi inimesi kohelda endasarnastena, armastavalt, vendade ja õdedena. See oligi vendluse revolutsioon, mis siis parajasti käis. Ja selle mõju laienes kõikjale ning lausa nii, et muutus koguni sõnavara.

Ameerika Ühendriikides on praegu Martin Luther King jr-i mälestuspäev üks kümnest kõige tähtsamast riigipühast koos jõulude, uusaasta ja iseseisvuspäevaga. Halvustavad väljendid kellegi rassi, rahvuse, päritolu või nahavärvuse kohta on praktiliselt kadunud.

Inimese kuuluvus mingisse rahvusse, rassi või hõimu, tema päritolu, emakeel jmt pole enam eriti olulised. Seaduse silmis on tähtsust vaid kodakondsusel, kuid igapäevases suhtluses pole selgi erilist tähtsust. Varasemal ajal „rahvuseks" peetu hakkas peagi tähendama pigem „rahvast", enamasti siis asukoha, riigi või kodakondsuse mõttes. Kui väga vaja, siis täpsustatakse ka „etnilist" päritolu, kuid üldiselt pole see oluline. Nii nagu „vabaduse revolutsiooni" järel polnud enam oluline kellegi seisuslik päritolu, nii muutus „vendluse revolutsiooni" järel tähtsusetuks ka naha värvus või rahvuslik kuuluvus.

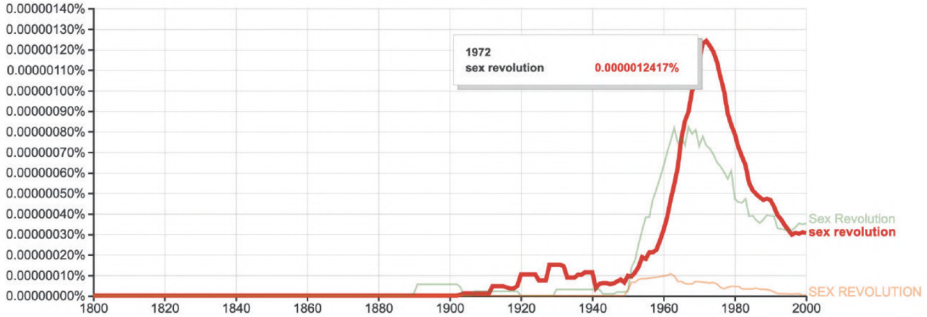
Aga võib-olla ei peagi revolutsioon olema vägivaldne? Coudenhove-Kalergi kirjutas: „Ajalugu tunneb vaid kaht vendluse revolutsiooni: budismi ja kristluse levimist. Neile on kõik inimesed vennad ja õed." (Lk 77) Võib-olla ongi vendluse revolutsioon pigem nagu vaimne pööre või uuestisünd, mingi uue ajastu saabumine? Mõistet *'New Age'* kasutatakse alates 1980. aastatest üha sagedamini. (Vaata joonist 3)

Tegelikult oli kõigile selge, et toimub revolutsioon. Ja kõik teadsid samuti, et kuigi revolutsioon tähendab võimu vahetust, uue võimu kehtestamist, siis see on nüüd hoopis üks teine võim, teistsugune vägi — sõbralikkuse, hoolivuse, kaastunde ja rõõmu vägi, armastuse vägi, *Flower Power*.

Kas me nüüd hakkame jõudma lähemale? Kas me nüüd juba võime aimata, et „vendluse revolutsioon" võiski toimuda just sel ajal ja sellisel viisil? Ja kui see on nii, siis ehk tuleks seda revolutsiooni ka veidi lähemalt vaadata ja kirjeldada? Mida pöördelist siis toimus?

Nagu juba jutuks oli, mõned nähtused lõppesid. Lõppes sajandeid kestnud kolonialism, taandusid rassism

Joonis 3



Joonis 4

ja natsionalism, apartheid ja segregatsioon. Ja mõned nähtused lihtsalt toimusid ära. Suure ja laiaulatusliku vendluse revolutsiooni käigus toimus veel hulk pisemaid ja ka lõbusamaid revolutsioone. Üks nendest oli näiteks seksuaalrevolutsioon. (Vaata joonist 4)

Esimene laiema levikuga seksuaalelu käsiraamat oli 1969. aastal ilmunud „Everything You Always Wanted to Know About Sex* (*But Were Afraid to Ask)". Samal aastal linastus esimene erootiline film, Andy Warholi „Blue Movie". Tsensuuri alt vabanes pornograafia, avati esimesed seksikaupade poed jne.

Mitte ainult hipikommuunides, vaid ka laiemalt muutusid vabad suhted üsna vastuvõetavaks. Seks ei pidanud enam tähendama mingit erilist või pikemat suhet, ei pidanud enam tekitama kohustusi; see võis toimuda ka lihtsalt niisama, põgusa tutvuse käigus või heade sõprade vahel, märksa vabamalt, rõõmsamalt ja muretumalt. Suuresti aitas sellele kaasa rasestumisvastaste tablettide laialdane kättesaadavus ja tõhusad vahendid suguhaiguste raviks.

Paljud vanad tabud ja eelarvamused kadusid. Masturbeerimist ei peetud enam ebatervislikuks, oraalseksi ohtlikuks, homoseksuaalseid suhteid kuriteoks, grupiseksi hullumeelsuseks, alastiolekut häbiväärseks jne. Õigupoolest ei räägitud ega kirjutatud „seksuaalrevolutsioonist" eriti kaua, see oli jutuks vaid mõne aasta jooksul; seejärel võeti neid uusi suhtumisi juba üsna loomulikuna ja varasemad hoiakud kadusid, nagu unustati varsti ka see väike ja rõõmus revolutsioonikene. Aga kõige rohkem oli neid asju, mis selle suure revolutsiooniga tegelikult alguse said.

Saabus „Uus ajastu" (*New Age*) koos mitmesuguste õpetuste ja praktikatega, õpetajate ja gurudega. Sügavamat huvi hakati tundma budismi, hinduismi, taoismi jt ideede ja praktikate vastu. Mediteerimine ja jooga said igapäevase elu osaks, niisamuti usk horoskoopidesse, ümbersündidesse jpm. Vaimsed väärtused said endastmõistetavaks ka ilma religioossete raamideta. Nimetusega *'New Age'* viidati uue ajastu saabumisele ja astroloogiliselt seostati seda kevadpunkti liikumisega Veevalaja märki, mis pidavat toimuma lähitulevikus ning viima inimkonna üldise vennastumiseni. Veevalaja ajastu mõiste tuli laiemalt käibele 1967. aastal muusikaliga „Hair", mille avaloos kuulutati: *„This is the dawning of*

the Age of Aquarius!" („See on Veevalaja ajastu koidik!") Aga see oligi alles algus.

Hakati laialdaselt suitsetama marihuaanat, tarvitama LSDd ja teisi psühhedeelikume; moodi läksid pikad juuksed, teksad ja miniseelikud; algas „roheline" ehk keskkonnakaitseline liikumine. Koos tollipiiride kadumisega arenes vabakaubandus; koos massimeedia ja massikultuuriga tekkis muusikatööstus; autoriõigused said omaette kaubaklassiks; peagi jõuti tarbimiskultuseni, globaliseerumiseni jne. Ega kõike seda, mis sellest revolutsioonist alguse sai, loetleda jõuakski. Aga algas ka täiesti uus epohh muusika ajaloos — popmuusika ajastu.[6]

Lõplikult kinnistas selle briti ansambel The Beatles oma ülemaailmse ja enneolematu populaarsusega. Vist ei ole ühegi varasema revolutsiooni puhul olnud muusikal nii suurt tähtsust ega tähendust. Muusikavaimustus oli üleüldine. Kõik tegid oma bändi või vähemalt oli igaühel mõnes bändis mõni tuttav. Kõik mängisid kitarri ja selleks polnud vaja muusikalist ettevalmistust ega oskust nootegi lugeda — mängida ja laulda sai lihtsalt niisama, kuulmise järgi, enda ja teiste rõõmuks.

Ja ega siis ainult popmuusika. Niisama lihtsalt kitarri saatel oma laule lauldes tõusis uus folkmuusika laine. Värsket ja erksat tähelepanu pälvisid rahvalaulud, pärimuslik muusika ja üldse muistsed kombed ja rahvad, uuesti avastati baroki- ja renessansiaegne muusika jpm.

Kõik teadsid, et toimub midagi revolutsioonilist, midagi pöördelist. Mitte juhuslikult ei alustanud biitlid oma ülemaailmset läkitust „All You Need Is Love"[7] prantsuse revolutsioonilise hümniga „Marseljees". Juba pilk tuntumate laulude pealkirjadele kinnitab, et toimub midagi hoogsat ja pöördelist: „Let's Go!", „We Shall Overcome", „We Can Work It Out", „Let the Sunshine In", „Let It Be", „All Right Now", „Come Together", „We're Only Just Begun".

Just muusika abil, laulude sõnadega edastatakse tõdesid, nähakse elu, antakse juhiseid, kuulutatakse uue ajastu saabumist: „Kooskõla ja mõistmine. Täiuslik kaastunne ja usaldus. Ei mingit valetamist ega halvustamist enam."[8]

Peaaegu kõik olulised sündmused olid nii või teisiti seotud muusikaga. 1967. aastal toimusid juba esimesed mitmepäevased muusikafestivalid, juhatades sisse „Armastuse suve" („Summer of Love") San Franciscos, kuhu kogunes ligi 100 000 noort, lilleõied juustes. Haight-Ashbury linnaosa sai tuntuks revolutsioonilise vabameelsuse keskusena ja laulust „San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)" sai selle aasta suurimaid hitte.

Nagu kirjutas ajaleht San Francisco Oracle: „Uus mõtteviis pidustustest inimloomuse sügavustes peab välja tulema ning seda tuleb teadvustada ja levitada nõnda, et kaastunde, teadlikkuse ja armastuse uuestisünnist ja kogu inimkonna ilmutuslikust ühtsusest saaks välja kujuneda revolutsioon."[9]

USAs olid need arengud ja liikumised veel mõnes mõttes alternatiivsed või kogukondlikud, kuid Suurbritannias sai selle revolutsiooni kulminatsioon tuntuks kui *Swinging London* ja oli vägagi *mainstream.*

Selle keskusteks olid äritänavad King's Road, Kensington ja Carnaby

Street ning see kõik kestis läbi kogu 1960. aastate teise poole, tõstes esile selliseid bände nagu The Beatles, Rolling Stones, Who, Kinks, Small Faces, Animals, Pink Floyd, Cream, Procol Harum jpt. Nende muusikat mängisid pidevalt Radio Caroline, Swinging Radio England, Radio Luxembourg jt ja peagi juba ka BBC Radio One. Optimistlik ja uuendusmeelne *Swinging London* hõlmas ka moekunsti, disaini ja paljusid muid kultuurivaldkondi ja sellele aitasid kaasa kümned filmid, telesarjad, ajakirjad jne.

John Lennon võttis selle kokku niimoodi: „Pole midagi tegematut, mida ei saaks teha. Pole midagi lauldamatut, mida ei saaks laulda. Pole midagi öeldamatut, mida ei saaks öelda, aga seda mängu saab õppida. See on lihtne. Piisab vaid armastusest."[10]

Muusika hakkas inimesi ühendama, liitma ja eristama, näitas kuuluvust, muutus enesemääratluse osaks. Muusikaeelistuste järgi hakati inimesi liigitama, paika panema, aga ka halvustama ja mõnitama. Tekkisid muusikalised sõltuvused, tekkisid fännid, *groupie*'d, klubid, ajakirjad, raadiojaamad, kujunesid kultusbändid ja -esinejad…

Eespool mainisin, et pärast Prantsuse revolutsiooni alanud romantismiajastu kestab mõnes mõttes veel edasi — endiselt on tähelepanu keskmes inimene, tema isiksus, tema isiklikud läbielamised ja kannatused, soovid ja tahtmised. Samuti mainisin, et ega revolutsioonidega alanud muutused saa kohe ilmsiks. Ei alanud vabadus veel Bastille' vallutamisega ega hakanud vendlus levima ka kohe pärast Woodstocki festivali. Muusika abil väljendatakse endiselt oma isiklikke soove ja tahtmisi, oma väikesi muresid ja probleeme, pettumusi ja arusaamatusi — tehes seda vägagi romantiliselt. Tuntud laulude pealkirjad võivad moodustada lõputu rea seesugustest tundmustest: „Love me do, please please me, I can't get no satisfaction, I wanna hold your hand, I can't stop loving you, I can't control myself, please forgive me, I can't quit you, I'm gonna leave you…"

Ikka seesama: „mina", „minu", „mulle". Ei ole märgata, et enese tähtsustamine ja isekus oleksid kuhugi kadunud ning teistest hoolimine ja altruism esiplaanile tõusnud. Tõeline vendlus, sõbralikkus, hoolimine, kaastunne ja armastus on sellest veel väga kaugel.

Aga kohe oli ka neid, kel oli öelda midagi olulisemat. Need olid kõigepealt nn progressiivse suuna esindajad, nagu Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull, Mike Oldfield jmt koos oma muusikaliste uuenduste, meisterlike kompositsioonide, täiusliku helirežii ja muuga. Ja eks neid suundi ja esinejaid oli veel teisigi.

Saadi aru, et peale kellegi isiklike soovide ja tahtmiste, unistuste ja lootuste on maailmas veel muudki olulist, mida tähele panna, millest mõelda ja rääkida, hoolida ja aru saada. Selgesti näitas seda ka rokkooperi „Jesus Christ Superstar" ülemaailmne populaarsus.

Popmuusika oli ju välja kasvanud meelelahutuslikust tantsumuusikast, just samamoodi nagu ka mitmed varasemad muusikaajastud. Ja nii nagu iga ajastu toob kaasa muutusi kõigis eluvaldkondades, nii muutub popmuusika tulekuga ka seltskondlik tantsimine. Tantsusaalide asemele tulevad klubid ja diskoteegid, seltskonnatantsud

taanduvad. Kuid selle muusika peamiseks funktsiooniks jääb ikka kerge ja pealiskaudne meelelahutus.

1970. aastate teisel poolel tõuseb särava tähena ja hoopis uutmoodi esinejana esile Michael Jackson, esialgu samuti pigem meelelahutajana, just samamoodi, nagu tol ajal kombeks. Aga midagi on kohe hoopis teisiti. Ka tema esitab tundeid ja soove, aga need ei ole tema isiklikud tunded ja soovid. Ta mängib teisi, esitleb erinevaid karaktereid, ta räägib ja hoolib pigem teistest. Ta ei räägi kunagi endast. Kui ühes intervjuus taheti teada, kui sageli isa teda peksis, siis oli ta hämmingus: „Miks te küsite selliseid asju?" Ta on endast üle. Ainus laul, kus ta ise midagi soovib, on väga lihtne: jätke mind rahule! („Leave Me Alone", 1989).

Mainisime juba, et Coudenhove-Kalergi järgi on inimkonna ajaloos toimunud vaid kaks vendluse revolutsiooni, budismi ja kristluse levik. Buddha õpetuste kohaselt ei ole keegi iseenese oma, „ise" ollakse vaid juhuslikult ja ajutiselt ning iseendasse kiindumine tekitab kannatusi.[11] Jeesus ütles: „Mida iganes sa ka ei teeks kõige vähemale meie hulgast, seda teed sa ka mulle" ja lisas: „Armastage üksteist!"[12] Michael Jackson ütles: „Me kõik oleme Jumala suurest perekonnast ja sa ju tead, et see on tõsi — armastusest piisab."[13]

Hoolimata tema kohatisest lapselikust siirusest ja naiivsetest mängudest, näib ometi, et vaimses mõttes oli Michael Jackson oma hoolivuse ja kaastundega vägagi täiskasvanu. Tema ülemaailmne tunnustus ei tulnud ainult omapäraste liigutuste ja välimuse või huvitavate muusikavideote tõttu. Mitte ainult perfektselt läbitöötatud muusikaline materjal ja selle efektne esitus ei teinud temast kuulsust. Just Michael Jacksoni loomingus ja tegevuses tõusidki lõpuks väga selgelt ja jõuliselt esile „vendluse revolutsiooni" ideed. Oma lauludega astus ta välja vägivalla, ülekohtu ja eelarvamuste vastu, toonitas kõigi inimeste ühtekuuluvust, pööras tähelepanu hüljatutele ja vigastele, kannatajatele ja abivajajatele, loodusele ja keskkonnale jne. Tänu tema suurele populaarsusele ja meisterlikele esitustele tõusid tema laulud ja muusikavideod edetabelite tippu, pälvides hulgaliselt auhindu ja aidates vendluse ideedel ja ideaalidel levida üle maailma. Tema „Black or White", „Heal the World", „Earth Song", „They Don't Care About Us", „We Are the World", „Will You Be There" jpt ongi just selle revolutsiooni laulud.

Aga Michael Jacksoni tegevus ei piirdunud vaid lauludega ja ideaalide levitamisega. Ta tegi suuri annetusi kümnetele heategevuslikele organisatsioonidele ning asutas ja algatas ise fonde ja projekte vaeste ja kodututе, näljahädaliste ja õnnetuste ohvrite abistamiseks („Heal the World Foundation", „We Are the World", „United We Stand: What More Can I Give"). Kõigil oma tuuridel külastas ta haiglaid ja hooldekodusid, julgustas ja aitas vigaseid ja kannatanuid, tegi annetusi ja jagas kingitusi, ootamata tunnustust või tähelepanu, tihtipeale pigem sellest hoidudes, jäädes märkamatult tagaplaanile.

Mitte ükski teine meediastaar, filmitäht või muu esineja ei ole nii palju annetanud heategevusele ega pööranud nii suurt tähelepanu hoolivusele, kaastundele, armastusele ja vendlusele. Elu lõpul oli Michael Jackson juba

ka ise üsna haige ja peaaegu laostumas.

Aga lõpuks hakkas ka see revolutsioon oma lapsi õgima. Kuulsusega käib ikka kaasas kadestamine, suurte rahadega kaasnevad väljapressijad. Hoolimata Michael Jacksoni siirusest ja heatahtlikkusest levitati tema kohta pidevalt halvustavaid ja pahatahtlikke kuulujutte. Lõpuks jõuti juba ka kohtulike süüdistusteni. Ehkki üks kohtuasi lõppes kokkuleppega ja teine täieliku õigeksmõistmisega, oli maine ometi rikutud.

Ja nii, nagu pole keegi kuulnud mingist „vendluse revolutsioonist", nõnda ei saanud sellel revolutsioonil olla ka oma suurimat laulikut. Eks ta ole. Küllap siis nii pidigi minema. Nagu kirjutas juba vana tark Laozi: „Kombed teevad oma tööd, nende vastu ei saa, kohe tullakse kallale" ja lisas: „Ausameelsus tundub kahtlane."[14]

Viited:

[1] Siin ja edaspidi on viidatud raamatule: R. N. Coudenhove-Kalergi, „Totaalne riik — totaalne inimene", kolmas trükk. — Loomingu Raamatukogu 1988, nr 39.

[2] Mona Ozouf 1997. Liberté, égalité, fraternité stands for peace country and war. — Koguteoses: Nora, Pierre (toim), Lieux de Mémoire, tome III, Quarto Gallimard, lk 4353–89 (lühendatud ingliskeelses tõlkes: Realms of Memory, Columbia University Press, 1996–98).

[3] Tõnn Sarv 1985. Kunstist ja otstarbest. — Keel ja Kirjandus, nr 4.

[4] https://books.google.com/ngrams

[5] The Civil Rights Act of 1968.

[6] Tõnn Sarv 2014. Popmuusika. Teoreetilise analüüsi katse. „Teater. Muusika. Kino", nr 1.

[7] Esimesel ülemaailmsel satelliittelevisiooni otseülekandel („Our World", 25. VI 1967).

[8] 1967. aastal *Off*-Broadwayl esietendunud muusikalist „Hair": „Harmony and understanding. Sympathy and trust abounding. No more falsehoods or derisions."

[9] San Francisco Oracle, Vol 1, Issue 5, p 2 (1967): „A new concept of celebrations beneath the human underground must emerge, become conscious, and be shared, so a revolution can be formed with a renaissance of compassion, awareness, and love, and the revelation of unity for all mankind."

[10] Laulu „All You Need Is Love" algusread: „There's nothing you can do that can't be done. Nothing you can sing that can't be sung. Nothing you can say but you can learn how to play the game. It's easy. All you need is love."

[11] Dhammapada 62. Anattalakkhaṇa Sutta (Saṃyutta-nikāya 22. 59), Cūḷa Vedalla Sutta (Majjhima-nikāya 44) jm.

[12] Mt 25: 40, Jh 13: 34.

[13] „We're all a part of God's great big family, and the truth, you know, love is all we need." („We are the World", 1985.)

[14] Tee väe raamat. Laozi järgi eesti keelde pannud Tõnn Sarv. Kirjastus Pilgrim, 2011.

KAKS MEEST, ÜKS NÄGEMUS
Erkki-Sven Tüüri Klaverisonaat ja John Adamsi „China Gates"

HANDO NAHKUR

Sissejuhatus
Erkki-Sven Tüüri Klaverisonaat (1985) ja John Adamsi „China Gates" (1977) on maailma kahes eri paigas vähem kui kümneaastase vahega kirjutatud sooloklaveriteosed. Ehkki nii Tüürist kui Adamsist on kirjutatud palju, on nende kahe klaverikompositsiooni kohta trükisõnas avaldatud vähe ja mitte midagi nende mitmekihiliste seoste kohta. Oma artiklis vaatlen ma nende teoste kompositsioonilisi seoseid ja püüan välja selgitada, kas neis avalduvad ühised kompositsioonitehnikad pärinevad avaramalt minimalismist kui kunstivoolust, mis omandas suure populaarsuse nii muusikastiilina kui ka uue suunana kujutavas kunstis — maalikunstis, skulptuuris, arhitektuuris, moekunstis, reklaamikunstis ja muudes valdkondades. Ma ei analüüsi ega võrdle Tüüri ja Adamsi kahte teost mitte üksnes nende minimalistlikke stiiliomadusi vaadeldes, vaid ka minimalismi kui tollase uue globaalse kunstivoolu kontekstis.

Kui minimalismi areng muusikas toimus üksnes piirkonniti, siis kujutavas kunstis, eeskätt arhitektuuris levis see kogu maailmas. Pilvelõhkujate ja minimalismi vaheliste seosteni jõuame küll hiljem, aga antud arhitektuuriline kontseptsioon on suurepärane näide sellest, kuidas minimalism liikus globaalsuse suunas. Tänapäeval on igas maailma suuremas linnas vähemalt üks pilvelõhkuja ja ainuüksi see asjaolu on kehtestanud minimalismi globaalse kunstivooluna. Ma vaatlen oma artiklis minimalismi erinevaid aspekte, et jõuda selgusele, kas Tüüri Klaverisonaadi ja Adamsi „China Gatesi" minimalistlik olemus ja seotus oli juhuslik või selle kunstivoolu avaram peegeldus.

KUNSTIVOOLUD JA MINIMALISM
Kunstivoolude tekkimisest ajaloos
Mitte ükski kunstivool inimkonna ajaloos ei ole tekkinud juhuslikult. Niisamuti nagu ajalooperioodide vaheldumine, on ka uute kunstivoolude ilmnemine eri paigus alati seotud ühiskonnaelu üleüldiste muutuste ja suundadega. Barokk, klassitsism, romantism jt stiilid on alati peegeldanud konkreetsete geograafiliste asukohtade ühiskondlikku atmosfääri, hõlmates arhitektuuri, maalikunsti, skulptuuri, teatrit, muusikat, tantsu, kirjandust ja ka moodi. Ehkki need valdkonnad võivad oma vormilt erineda — näiteks muusika on ajaline ja kuulatav kunst, skulptuur aga visuaalne objekt —, on need nähtused omavahel ühenduses selles mõttes, et nad kõik kajastavad oma konkreetse loomisaja ja -koha kontseptuaalset raamistikku. Claude

Balisca sõnul näiteks „tuleneb termin „barokk", pr k *baroque*, portugalikeelsest sõnast *barroco*, mis tähendab ebakorrapärase kujuga pärlit. Alates 16. sajandist kohtab seda sõna sageli tekstides, mis on seotud ehete tootmisega. Üldiselt on arvatud, et seda kasutati kaunite kunstide puhul kõigepealt arhitektuuris."[1] 18. sajandi algul õitsema löönud klassitsism tõi muutusi kõigepealt taas arhitektuuri, kujutavasse kunsti ja kirjandusse. Daniel Heartzi ja Bruce Alan Browni sõnul olid „terminid 'klassika' ja 'klassikaline' seotud peamiselt kujutava kunsti, kirjanduse ja arhitektuuriga, analoogiliselt Vana-Kreeka ja Vana-Rooma kultuuriga."[2] Barokiajastuga võrreldes soosis klassitsism selgemat jaotust osade vahel, suuremaid kontraste ja erksamaid värve ning pigem lihtsust kui keerukust.[3] Konfliktid vabaduse ja rõhumise, kapitalismi ja sotsialismi, teaduse ja usu, loogika ja emotsioonide vahel kirjeldavad kõige paremini dramaatilise mõtte ja tegevuse aega, mis kujunes välja Prantsuse revolutsioonile järgnenud poliitilise ja sotsiaalse surutise tagajärjel ja moodustas platvormi romantismile.[4] Sildid, mida me muusikaajaloos seostame üksnes muusikastiilidega, on tegelikult kehtinud kontinente või suuri territooriume hõlmavate kunstivoolude kohta ja need ei ole mõjutanud mitte ainult muusikat, vaid ka moodi, arhitektuuri, poliitikat, kirjandust ja mõtlemist.

Minimalismi tekkimine

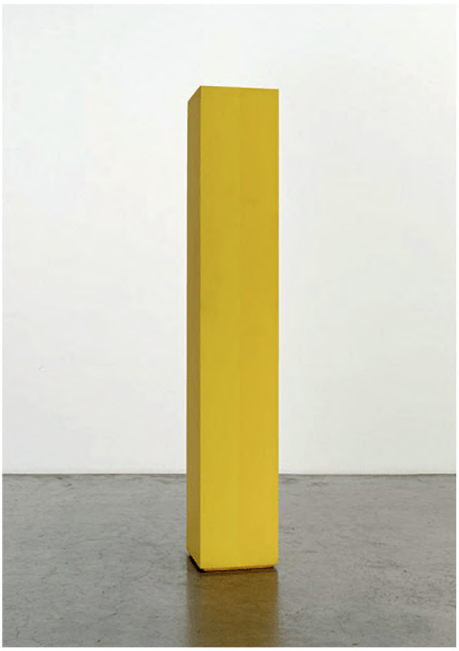
Tinglikult võib minimalistlikuks nimetada suuremat osa asjadest, millelt on eemaldatud liigsed kaunistused. Minimalismi tähenduse mõistmisel on võtmesõnadeks lihtsus ja puhtus. Muusikastiilina hakkas minimalism arenema esmalt 1960. aastate New Yorgis. New Yorgi all-linna koondusid paljud muusikud, maalikunstnikud ja skulptorid. Pole üllatav, et just New York sai uue muusikavoolu tekke keskpunktiks — tol ajal oli see linn uute alguste kohaks mitmes valdkonnas. Ka Manhattani arhitektuuris võib märgata minimalismi olulist mõju, kuid selleni jõuame hiljem. Edward Strickland selgitab minimalismi kasutamist laiemas tähenduses järgmiselt: „'Minimalismi' mõiste on 20. sajandi lõpu ingliskeelses keskkonnas käibel olnud mitut moodi, muu hulgas ka reklaamis ja moekunstis; kindlasti puutub ingliskeelse kogukonna iga lugeja alatasa kokku nii sõnaga 'minimaalne' kui ka sõnaga 'minimalistlik', mida kasutatakse siis üldiselt kirjeldatavate terminitena, sõltumata konkreetsest kunsti- või muusikaajaloolisest kontekstist."[5] Strickland määrab minimalismi alguse ligikaudse koha ja aja, kuid ei kinnita üksikasjades midagi. Ta mainib Barnett Newmani maali „Onement I" aastast 1948, Robert Morrise ja Donald Juddi skulptuuri aastast 1961 ja La Monte Youngi Keelpillitriot aastast 1956. Donald Juddi, Robert Morrist, John McCrackenit, Agnes Martinit, Dan Flavinit, Anne Truitti ja Frank Stellat peeti kõiki minimalistlikeks kunstnikeks. Kunstivaldkondades on mitmeid minimalistlikke teoseid, mis pärinevad selle stiili varasest perioodist, kuid kõige olulisem neist on vast Dan Flavini „25. mai diagonaal" aastast 1963 (pühendatud Robert Rosenblumile). Blair Asbury Brooksi sõnul „näidati seda teost esmakordselt 1964. aastal Kaymari galeriis New Yorgis (vt illustratsioon 1). Flavini terava diagonaalina paigaldatud neoontükk, mis tõusis galeriiseina põhjast, oli arusaadavalt

Illustratsioon 1. Dan Flavini minimalistlik kompositsioon „25. mai diagonaal" (Robert Rosenblumile), 1963.

midagi enamat kui lihtsalt valgusti. Ehkki teose elektrilised komponendid olid peidetud, jäeti pirn muutmata kujul paljaks, see võimaldas jahedal valgel valgusel muuta ruumi atmosfääri; galerii seina paigutuse ja järsu nurga tõttu polnud see nii-öelda tavaline tööstusobjekt siiski ilmselgelt kasutamiseks mõeldud — see oli kunst."[6]

Kunstnik Anne Truitt oli üks esimesi, kes tutvustas minimalismi elemente skulptuuris, pöördudes oma töös vähendatud geomeetriliste vormide poole juba 1950. aastate lõpus. H. Harvard Arnasoni näituse „American Abstract Expressionists and Imagists" nägemine Guggenheimi muuseumis 1961. aastal inspireeris Truitti alustama uute suundade uurimist. Anne Truitt: „Veetsin kogu selle päeva kunsti vaatamisega… Nägin Ad Reinhardti musti lõuendeid, musti ja siniseid. Edasi läksin mööda kaldteed ja sattusin ühte nurka, kus nägin Barnett Newmani maalinguid. Vaatasin neid ja sellest hetkest alates tundsin endas lõplikku vabadust. Ma polnud endale kunagi teadvustanud, et sellist asja on võimalik kunstis teha. Omada piisavalt ruumi. Piisavalt värvi."[7] Truitti inspireerisid eriti sinise värvi maailm ja Newmani teose „Onement VI" (1953) peened värvimodulatsioonid ja -varjundid. Abstraktse ekspressionismi eripära, mida ta täheldas Barnett Newmani ja Ad Reinhardti töös, tõi tema loomingusse pöördepunkti.[8] Truitti teosed on peamiselt tavalised maalitud konstruktsioonid (vt illustratsioon 2). Need on sageli ristkülikukujulised klanitud sambad või postid. Tema esimene materjalivalik oli puit. Minimalistina huvitasid teda loomulikud ja lihtsad lahendused.

Illustratsioon 2. Anne Truitti minimalistlik skulptuur „Sun Flower", 1971.



Vaadates Truitti skulptuuri „Sun Flower" ja Flavini kompositsiooni „25. mai diagonaal" näeme kahte kunstiteost, mis on täiesti ainulaadsed ja uudse ilmega, kuid meenutavad ka midagi muud — 20. sajandi arenevat arhitektuuri, eriti pilvelõhkujaid. Kui kujutleda Flavini „25. mai diagonaali" peene ja kallutatud heleda tornina, võib selles eemalt vaadates näha ka öise pilvelõhkuja miniatuuri.

20. sajandi kõrghoonete arhitektuur tugines lihtsatele geomeetrilistele kujunditele, peegeldades stiili, mille Bauhausi arhitektid olid kujundanud juba sajandi esimesel poolel. Nende modernistlik arhitektuurifilosoofia põhines sarnastel põhimõtetel. 1970. aastatel ehitatud New Yorgi Willise torn ja Maailma Kaubanduskeskuse tornid olid viimased pilvelõhkujad, mis püstitati selliste hoonete rajamise esimese laine ajal. Mõlemad ehitused kajastasid Bauhausi arhitektide filosoofiat ja põhimõtteid.

Aastatel 1919–1933 eksisteerinud saksa kunstikool Bauhaus oli tuntud kaunite kunstide ja käsitöö ühendamise ning oma ainulaadse disaini õpetamise ja tutvustamise poolest.[9] Nikolaus Pevsner sedastab: „Bauhausi stiil sai hiljem moodsa disaini, modernistliku arhitektuuri ja kunsti, disaini- ja arhitektuurihariduse üheks mõjukamaks vooluks."[10] Pole juhus, et tänapäeva populaarset Euroopa jaemüügiketti, mis pakub aia-, töökoja- ja koduarendustooteid, nimetatakse Bauhausiks. Bauhausi koolkond mõjutas kõike, alates graafilisest disainist arhitektuurini ja tööstusdisainist kunstini. Kuid ka Bauhaus ei tekkinud tühjalt kohalt. Bauhausi koolkonna ja modernismi vahel võib leida tihedaid seoseid. Kenneth Framptoni väitel „mõjutas Bauhausi koolkonda kõige rohkem modernism — kunstivool, mille juured ulatuvad 1880. aastatesse ja mis oli ennast ilmutanud Saksamaal juba enne Esimest maailmasõda, hoolimata valitsevast konservatiivsusest. Sellised disainiuuendused — radikaalselt lihtsustatud vormid, ratsionaalsus ja funktsionaalsus — ja idee, et masstootmine on ühildatav individuaalse kunstivaimuga, olid Saksamaal osaliselt juba enne Bauhausi asutamist välja kujunenud."[11]

1880. aastate modernismiliikumisest välja kasvanud 1920. aastate Bauhausi arhitektuuris ning Bauhausi arhitektuurist ja hilisemast New Yorgi ja Chicago arhitektuurist sündinud 1960. aastate minimalistlikus kunstis näeme lihtsustatud kujude, struktuuride ja ideede täiuseni viimist ammu enne seda, kui minimalism muusikasse jõudis. Lihtsustatud kujundid, ideed ja struktuurid on minimalismi võtmesõnadeks ka muusikas. Seega on õiglane öelda, et minimalismi arengul on palju laiem taust kui 1960. aastate New Yorgi all-linna kultuur oma muusikute ja kunstnikega. See, mis sündis 1960. aastatel New Yorgi all-linnas, oli vaid selle liikumise jätkumine ja avardumine, mis oli juba mõnda aega erinevates vormides täiskiirusel arenenud. 1960. aastad oli aeg, mil minimalistlik suund jõudis kunsti.

Minimalism muusikas

Ajalugu on näidanud, et mitte ühegi muusikastiili puhul ei saa määrata tema alguse täpset kohta ja aega. Stiilid arenevad orgaaniliselt ja see areng pole matemaatiliselt mõõdetav. Uute muusikastiilide inspiratsiooniallikad pärinevad sageli ka erinevatest traditsioonidest ja kultuuridest. Wim Merten

ütleb: „Minimalism ei ole Ameerika muusika ainuomand, sest „minimaalsete" vahendite kasutamine on olemas nii India, Bali kui ka Lääne-Aafrika muusikas. Ameerika nelja tuntuma minimalisti loomingut on tugevalt mõjutanud rahvamuusika — Youngi, Rileyt ja Glassi India muusika, Reichi aga Lääne-Aafrika ja Bali saare muusika."[12] Kokku pandud ainulaadsel viisil, võivad erinevate mõjutuste kombinatsioonid saada platvormiks täiesti uue muusikastiili kujunemisele. Nii on see olnud paljude muusikastiilide väljakujunemisel. Suured heliloojad on tihti õppinud oma eelkäijate juures ja eelkäijatelt. Erinevus on aga selles, et samal ajal, kui paljud muusikastiilid järgivad rangeid struktuurilisi ja harmoonilisi põhimõtteid, on minimalism olnud vähem rangelt raamitud. Peter Shelley väitel võivad „mis tahes kaks minimalistlikku kompositsiooni (…) jagada teatud kompositsioonitehnikaid või esteetilisi omadusi, aga nad ei pea seda ilmtingimata tegema. Minimalistlikul muusikal pole olemas universaalset definitsiooni või piire ning seda asjaolu tuleb arvestada kõigil minimalistliku muusika uurijatel."[13]

1960. aasta paiku Ameerikas arenema hakanud minimalistlik muusikastiil jõudis Euroopasse 1970-ndatel. Selle uue suuna platvormi lõid iseseisvalt mõtlevad, mitte traditsioonilised „akadeemilised" heliloojad. Keith Potter sedastab: „Akadeemilise mõtlemise tõrjumisele lõid sobiva keskkonna kaks piirkonda: 1960. aastate California kontrakultuur, kuhu kuulus Riley, ja 60–70. aastate Manhattani all-linna skeene, millest sai peamine baas Youngi, Reichi ja Glassi tegevusele. Mõnda aega kuulus nende ringi ka Riley."[14] Need kultuurikeskkonnad koondasid vabamõtlejaid, kes püüdlesid piiride ületamisele muusika ja muude kunstiliikide vahel, võimaldasid loovkunstnikel olla oma kunstilistes taotlustes vabad ja luua omaenda seadusi. Siinkohal meenub Ferruccio Busoni mõte: „Loovkunstniku ülesandeks on seaduste tegemine, mitte juba tehtud seaduste järgimine."

Minimalismil pole ühtset definitsiooni. Keith Potteri väitel on mõiste 'minimalism' laenatud kujutavast kunstist, „et kirjeldada kompositsioonistiili, mida iseloomustab tahtlikult lihtsustatud rütmiline, meloodiline ja harmooniline sõnavara."[15] Minimalistliku muusika põhijoonteks on kordamine ja korrutamine.[16] Tähtis on mõista, et kordus kui minimalismi üks põhitunnuseid ei pea tähendama vähest materjali. Minimalistlikes kompositsioonides võib olla palju iseloomulikke stiilijooni ja noote, kuid neid on tavaliselt kasutatud nii, et üldmulje on pigem „atmosfääriline" kui „planetaarne".[17] Minimalismis on materjal koondatud, rõhutatakse korduvaid skeeme ja seisundeid.[18] Mis puutub muusikasse, siis La Monte Youngi („The Well-Tuned Piano", „Compositions 1960"), Terry Riley („In C", „Keyboard Studies"), Philip Glassi („Mad Rush", „Glassworks") ja Steve Reichi („Pendulum Music", „Four Organs") kompositsioonides ilmnevad need omadused kõige selgemalt. Neid nelja heliloojat peetakse minimalistliku muusikastiili rajajaiks.

Minimalistliku muusika väljakujunemise üks põhjusi oli ka modernistliku muusika vastu suunatud protest. Modernismi märksõnadeks on atonaalsus, keerukad struktuurid ja rütmiline ebajärjekindlus. Selline lä-

henemine muusikale võib toimida ja toimiski eksperimendina, kuid sellest palju kaugemale see ei läinud. Minimalistid mõistsid seda ja hakkasid keskenduma muusika peamiste koostisosade, tonaalsuse, lihtsate struktuuride ja rütmilise selguse taastamisele. Keith Potter sedastab: „Ehkki 1960. ja 1970. aastatel oli minimalistlik muusika tihedalt seotud minimalistliku kunstiga, mis oli teatavas osas vägagi modernistlik, hakati seda hiljem suuresti nägema kui peamist vastumürki modernismile ja mida esindasid nii Boulezi ja Stockhauseni totaalne serialism kui ka Cage'i määramatus." [19]

ERKKI-SVEN TÜÜRI JA JOHN ADAMSI HELIMAAILMAD

16. oktoobril 1959 sündinud Erkki-Sven Tüür kasvas üles Kärdlas Hiiumaal. Ta on õppinud flööti, löökpille ja heliloomingut, lõpetanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1984. aastal Jaan Räätsa klassis ning täiendanud end aastail 1984–1985 eraviisiliselt kompositsiooni alal Lepo Sumera juures ja 1991. aastal Karlsruhe Kunsti- ja Meediakeskuses. Aastail 1989–92 oli ta ka ise TRK kompositsiooniõppejõud, tema ainsaks õpilaseks on olnud Helena Tulve. 1976. aastal asutas Tüür rokkbändi In Spe (oli selle juht, helilooja, vokaalsolist ja klahvpillimängija aastani 1983), mis ühendas rokkmuusika ideed baroki ja renessansi rütmiliste ja polüfooniliste elementidega. In Spele loodud kompositsioonid tõid Tüürile esimese suurema tunnustuse, tema kompositsioone märkas ka laiem publik.

Tüür on pälvinud mitmeid avalikke tunnustusi, sh Balti Assamblee kultuuripreemia (1998), Eesti muusika aastapreemia (1992), kaks Eesti Vabariigi kultuuripreemiat (1997 ja 2008) jmt; talle on omistatud Valgetähe II klassi teenetemärk (2000) ja EMA audoktori nimetus (2004). Tema kompositsioone on valitud soovitatud teosteks kahel UNESCO heliloojate rostrumil Pariisis (1988 ja 1995). Tüüri kui meie tänapäeva ühe juhtiva helilooja teoseid on esitanud sajad orkestrid ning ta on olnud regulaarne külalisheliloojа ja resideeriv helilooja mitmetel rahvusvahelistel nüüdismuusika festivalidel.

Erkki-Sven Tüüri sõnul huvitasid teda „diatooniline polüfoonia ja kordamine (…) juba enne kompositsiooniõpingute algust", õpingute ajal Tallinna G. Otsa nimelises Muusikakoolis. Rokkansamblile In Spe loodud „Päikesevene" aastast 1980 on Tüüri sõnul „hea näide sellest, kuidas eesti rahvaviis ja minimalistlik kontseptsioon on ühte heitnud".[21]

Erkki-Sven Tüür soovib, et ta muusika tõstataks eksistentsiaalseid küsimusi.[20] „Mis on meie missioon? See on põhiküsimus, mida eri kultuuridest pärit mõtlejad ja filosoofid küsivad. Minu üks eesmärke on jõuda kuulaja loomeenergiani. Muusika kui abstraktne kunstivorm on võimeline looma erinevaid nägemusi meile kõigile, iga üksiku olendi jaoks, kuna me kõik oleme ainulaadsed."[22] Tüür on oma muusikaliste ideede arendamisel alati otsinud uusi lahendusi, jäädes samas truuks oma stiilile. Nägemuslik element on olemas kõigis tema töödes. See on hästi märgatav ka tema Klaverisonaadis, kus on olemas kõik, mida võiks ühelt nägemuslikult kompositsioonilt oodata. Merike Vaitmaa sõnul on „Tüüri muusika peamiseks tunnuseks (…) intensiivne energeetilis-transformatiivne mõõde, kus intuitiivne ja ratsionaalne lähenemine on sünteesitud terviklikuks orgaanili-

seks süsteemiks".[23] Keelpillikvartetis Urmas Kibuspuu mälestuseks alustas ta eksperimenteerimist 1960. aastate avangardi koloristlike tekstuuride ja korduvate protseduuridega. Merike Vaitmaa: „Pinge tonaalse ja atonaalse sfääri vahel (viimane hõlmab sageli 12-tooni tehnika põhimõtteid, nagu „Kaljukitse pöörijoon", 1991) jäi tema stiili oluliseks dramaturgiliseks tunnuseks peaaegu kaheks aastakümneks; ta on oma tolleaegset kompositsioonilist eesmärki kirjeldanud kui seose loomist „nende kahe maailma vahel ühes kompositsioonis nii, et see poleks mitte [erinevate stiilielementide — *H. N.*] segu, vaid struktuuriliselt tunnetatud ja üles ehitatud muusikaline tervik"."[24] 1990. aastate lõpus hakkas nende kahe maailma suhe Tüüri teostes järkjärgult muutuma ja tema erinevate kompositsioonitehnikate vastandamise meetodist kujunes transformatsioonimeetod. „Magmas" (2002) ja „Oxymoronis" (2003) rakendas ta esimest korda oma kompositsioonitehnikat, mida ta ise nimetab „vektoriaalseks" tehnikaks. See oli tema stiilis täiesti uus tasand. Merike Vaitmaa sõnul seisneb see tehnika „kindla numbrilise järjekorra määramises intervallidele ja selle järjekorra kasutamises koos tema mutatsioonidega horisontaal-, vertikaal- ja diagonaalvektorite jaoks. Tüür kirjeldab sellist materjali organiseerimist mitte jäiga süsteemina, vaid teose omamoodi „geneetilise koodina"." [25]

15. veebruaril 1947 sündinud John Adams kasvas üles Uus-Inglismaal. Teda on tugevalt mõjutanud Massachusettsi 1960. aastate rikkalik rahvamuusikaelu. See oli aeg, mil muusikud David Coffin, Lui Collins, Vance Gilbert, Aoife Clancy ja Ellis Paul eksperimenteerisid vanamuusika, džässi, traditsiooniliste iiri laulude ja tänapäevaste rahvalauludega. Adamsi esimene instrument oli klarnet. Ta on õppinud dirigeerimist, kompositsiooni ja muusikateooriat. 1971. aastal lõpetas Adams Harvardi ülikooli, tema sealseteks kompositsiooniõpetajateks olid Leon Kirchner, Roger Sessions, Earl Kim, David Del Tredici ja Harold Shapero. 1971. aastal kolis Adams San Franciscosse, aastail 1972–1982 oli ta San Francisco konservatooriumi õppejõud. Adams on alati olnud huvitatud uuest muusikast. Konservatooriumis töötades pühendas ta suure osa oma ajast kooli uue muusika ansamblile, mis andis talle võimaluse saada tellimusi uutele kompositsioonidele ja tutvustada neid laiemale publikule. Adams otsis kirglikult uusi loomingulisi teid ega järginud „akadeemilisi" standardeid. Sarah Cahill ütleb: „Noores eas otsustas Adams teadlikult vältida Euroopa sõjajärgse esteetika ja ka Ameerika akadeemilise avangardi mõjusid. Juba enne isikupärase helikeele leidmist mõjutasid tema loomingut Ameerika popkultuuri ilmingud."[26] Adamsi esimesed märkimisväärsed teosed olid „Phrygian Gates", „China Gates" (1977) ja „Shaker Loops" (1978, rev 1983). Kõigis neis kolmes teoses esinevad minimalismi elemendid. Teiste minimalistide, Reichi või Glassi loomingust eristavad neid mitmekihilised vormiskeemid, nihutatud tonaalsus ja püsivad rütmiskeemid. Neis teostes on tonaalsuskeskmed süstemaatiliselt nihutatud, kuid nihkeprotsess ise on aeglane. Adamsit huvitas ka muusika müstiline pool. Pikkade pedaalide ja korduvate intervallidega loodud helivibratsioonid aitavad kaasa „atmosfäärilisele" lähenemisele tema kirjuta-

misstiilis. Kuigi me tunnetame Adamsi puhul mitme minimalistliku printsiibi järgimist, püüdles ta muusikas alati millegi enama kui puhta minimalismi poole. Talle oli minimalism pigem vahend ja inspiratsiooniallikas kui stiil, mis teda raamib.[27] Adams hoidis enda jaoks lahti kõik suunad ja oli alati huvitatud uutest ja ainulaadsetest lähenemisviisidest heliloomingule. Sarah Cahilli sõnul: „Minimalistlikest heliloojatest on Adams kindlalt enim ankurdatud lääne klassikaliste traditsioonide külge." [28]

Pulitzeri auhind (2003) teose „On the Transmigration of Souls" eest, Nemmersi muusikakompositsiooni auhind (2004), Harvardi kunstimedal (2007), Harvardi ülikooli kunstide ja teaduste kooli sajandi medal, California kuberneri poolt talle antud elutöö preemia kunsti alal, Londoni Kuningliku Filharmoonia auhind (1994) „Kammersümfoonia!" eest, Grawemeyeri auhind (1995) Viiulikontserdi eest ja Musical Americalt saadud aasta helilooja tiitel (1997) on tõstnud Adamsi meie kaasaja juhtivate heliloojate hulka. Teda on tunnustatud ka Cambridge'i ülikooli audoktori nimetusega ja ühingu Phi Beta Kappa auliikme staatusega. Prantsuse kultuuriministeerium nimetas ta 1995. aastal oma Kunstide ja Kirjanduse Ordu (Ordre des Arts et des Lettres) rüütliks. 1997. aastal valiti ta Ameerika Kunstide ja Kirjanduse Akadeemiasse (The American Academy and Institute of Arts and Letters). Praegu elab ta Californias Berkeleys ning on BBC sümfooniaorkestri külalishelilooja ja Carnegie Halli juures resideeriv helilooja.

Tüüri ja Adamsi muusika mõistmiseks süvenegem sellesse, mida nad ise on oma loomingu lähtepunktide kohta öelnud. Erkki-Sven Tüür kirjeldab oma loomeprotsessi nii: „Alguses on olemas peamiselt üldine, kogu tervikut hõlmav idee muusikalisest draamast või teekonnast, mille uus teos peab läbima. Selles sisaldub suur hulk komponente, muu hulgas ka ettekujutus kõlavärvide, rütmilis-harmoonilise kompleksi ja üldise intensiivsuse arengugraafikust, mis peaks teost kirjutades detailides realiseeruma. Mul on nägemus, kuidas ja kus muusika kulmineerub. Mõnikord sarnaneb see arhitektooni või abstraktse maaliga; muusikaline vorm on vastavuses visuaalse vormiga."[29] John Adams on öelnud: „Minu sooviks on saavutada heliloomingus muusikalises mõttes samasugune tunne, nagu on sisenedes ühte neist vanadest majesteetlikest katedraalidest Prantsusmaal või Itaalias. Näiteks kui lähete Chartres'i katedraali, kogete kohe midagi, mis on pärit teisest maailmast. Te tunnete, et olete ümbritsetud paljude põlvkondade hingedest, ja tajute nende ühist energiat, justkui oleksid nad ühte kohta koondunud."[30]Adams ja Tüür räägivad sellest, kui oluline on kogeda nähtusi, mis tekivad nende muusika kuulamisel — need on ainulaadsed helimaailmad, mis samal ajal peegeldavad ka ümbritsevat maailma. Kui kasutada nende heliloojate individuaalse loomisviisi kirjeldamiseks selliseid mõisteid nagu „teine maailm", „paljude hingede kohalolu tunnetamine", „hingede kollektiivse energia tunnetamine", „nägemused", „muusikaline teekond" ja „helivärvid", on nende eesmärgid üldjoontes lahti seletatud. Nende muusika vundament on valdavalt „atmosfääriline" ja nägemuslik. On see kogutud või koondunud energia tajumine või muusikalisel ränna-

kul olemine — tähtis on alati elamus ja helimaailmade kogemine. Sellisel viisil heliloomingule lähenemine võib olla väga võimas. Isiklik suund põimitud maailma peegeldustega loob impulsi, milles kuulaja leiab end kogemas mõlemat aspekti nagu ühte pidevat ajajoont helimaailmas. Richard Powelli sõnul viib „muusika kogemine sellisel viisil (…) kuulaja eriti dünaamiliselt ühendusse muusikalise materjaliga (…) ja see on oluline osa muusikalise tähenduse tunnetamisel". [31] Mitmed Tüüri ja Adamsi heliteoste pealkirjad kinnitavad nägemuslike elementide olemasolu nende muusikas. Teisalt kinnitavad need ka seda, et oma muusikalises väljenduses sihtisid nad nii helilooja kui kuulajana alati pigem „atmosfäärilist" kui „planetaarset" elamust.

Puuduvad tõendid, et Erkki-Sven Tüür ja John Adams oleksid end ise mingiski kontekstis minimalistideks nimetanud. Me näeme nende muusikas mitmeid minimalismi ilminguid, nagu näiteks muusikalise materjali minimeerimine, kordused ja aeglaselt lahti rulluvad struktuurid, kuid see on ka kõik.

TÜÜRI KLAVERISONAAT, ADAMSI PALA „CHINA GATES" JA MINIMALISM

Loominguliste seoste eri tasandid

Tüüri ja Adamsi loominguliste nägemuste ja taustade analüüsimisel võib märgata nende teostes mitmeid sarnasusi. Tüüri Klaverisonaadi ja Adamsi „China Gatesi" kõrvutamisel saame luua nende vahele mitu silda lähtuvalt stiilijoontest, struktuuridest, ajakasutusest, kõlavärvidest ja unikaalsete muusikaliste ideede kordamisest. Suures plaanis ühendab neid seos helimaailmade vahel. See on sild, mille saab ehitada kõigi teiste sildade kohale. Mõlemad teosed on sellel tasandil seotud ka toonase minimalismi üldiste arengutega, kuna mõlemad heliloojad tunnetasid selles atmosfääris arenevaid minimalismi elemente ja otsisid oma vahendeid nende muusikaliseks väljendamiseks. Samal ajal ei tohi unustada, et kui Tüür Klaverisonaati komponeeris, elas ta Nõukogude Liidu „raudse eesriide" taga. See tähendas piiranguid maailma muusikaliste arengute jälgimisel. Kuid Tüüri sõnul oli ta Eestis elades siiski põhimõtteliselt kursis minimalismi põhiilmingutega nii kunstis kui muusikas, kuna suhtles sel ajal tuntud kunstnike ja kunstiteadlastega, kellele oli saadetud materjale USA minimalistide taiestega. Tüüri väitel oli see pigem omapärane, väga individuaalsete mõjutustega tulem, mis sai just sel ajal siinset olukorda silmas pidades tekkida (Pärdi *tintinnabuli*-stiil jne). „Olin ka Pärdi „Tabula rasa" esiettekandel Tallinnas 1977 ja sain sealt olulise impulsi just muusika ulatuvuse tähenduse ja jõu osas."[32] Võib väita, et Tüüri kirjutatud Klaverisonaat täidab kõiki minimalismi nõudeid. Ma usun, et Tüür võis tabada seda atmosfääri kõige muu kõrval ka intuitiivselt.

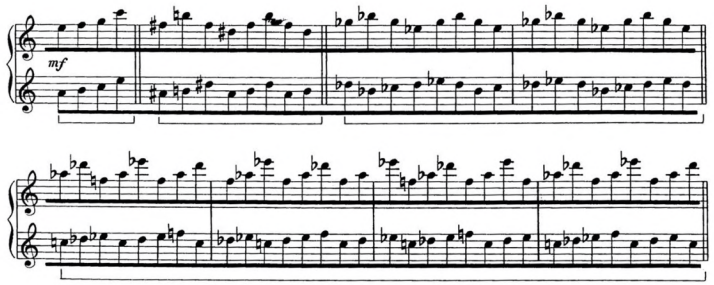
Nii Adamsi „China Gates'is" kui ka Tüüri Klaverisonaadis esindab minimalismi elemente lihtsusele ja juurideedele pühendumine. Kyle Gann kinnitab: „John Adams oli esimene, kes mõistis minimalismi väidetava lihtsuse kaudseid mõjusid rütmile. Esmalt näeme seda ideed „China Gatesis"." [33] Mel Huang kinnitab: „Erkki-Sven Tüüri muusika võtmeks on tema ainulaadsus ja kirg otsida pidevalt uusi võimalusi, säilitades samas pühendumise oma juurtele." [34]

John Adamsi „China Gates"

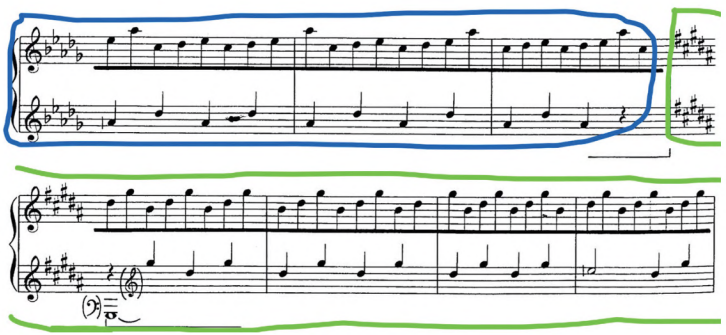
Adamsi klaveripala „China Gates" valmis 1977. aastal Põhja-Californias koos teise palaga „Phrygian Gates" ja on pühendatud tol ajal seitsmeteistkümneaastasele USA pianistile ja hilisemale muusikakirjanikule Sarah Cahillile, kes oli ka selle esmaesiettekandja. (Sarah Cahilli isa James Cahill oli hiina kunstiajaloo professor California Berkley ülikoolis, üks maailma suurimaid hiina kunstiajaloo asjatundjaid.) John Adamsi sõnul on pidev kaheksandiknootide vool „China Gatesis" muusikaline pilt vihmasajust[35] (vt näide 1). Kompositsioonitehnikate osas on „China Gates" ja „Phrygian Gates" sarnased, välja arvatud see, et „China Gates" on lühem. Struktuuriliselt on aga kompositsioonides märgata erinevusi.

„China Gates" koosneb kolmest sektsioonist. Esimeses osas kasutatakse diatoonilisi helilaade: miksolüüdia *in As* ja eoolia *in gis*. Selline helilaadide kombinatsioon loob seose minoorsete ja mažoorsete helide vahel samas helistikus (vt näide 2). Kolmandas sektsioonis kasutab Adams laade lüüdia *in F* ja lokria *in f* (vt näide 3). Samal ajal kui kaheksandiknoodid liiguvad läbi erinevate laadide, kujundavad bassinoodid aluse kõigile kasutatud helilaadidele.

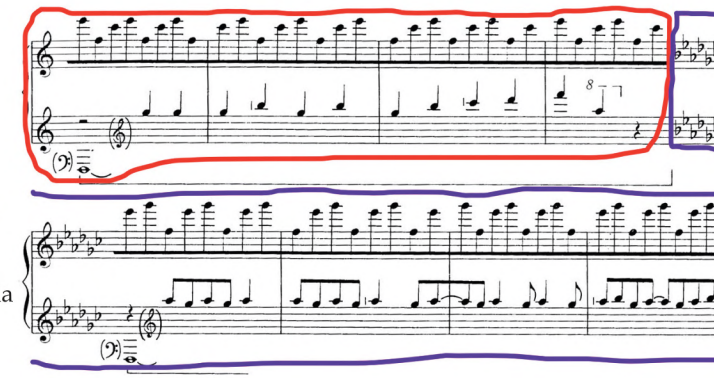
Teises osas kasutatakse kõigi nelja diatoonilise helilaadi kombinatsiooni: miksolüüdia *in As*, eoolia *in gis*, lüüdia *in F* ja lokria *in f* (vt näide 4). On huvitav märgata, kuidas Adams eemaldub korduvatest bassinootidest laadis lüüdia *in F* ja laseb modaalsetel muutustel areneda ilma bassinoodi toeta. Selle sammuga tugevdab ta kaheksandiknoodi liini iseseisvumist ja loob talle katkematu edasiliikumise võimaluse.



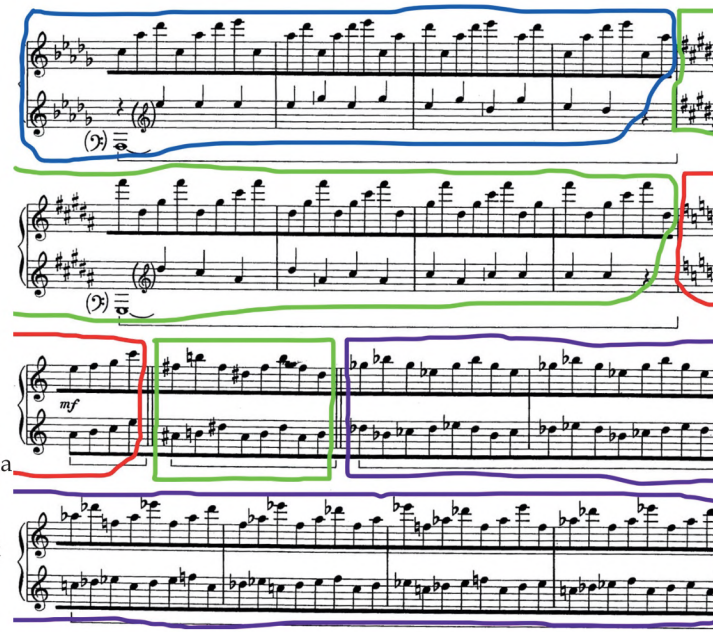
Näide 1. John Adams, „China Gates", kaheksandiknoodid: vihmasadu, mm 79–86.



Näide 2. John Adams, „China Gates", miksolüüdia *in As* (sinine) ja eoolia *in gis* (roheline), mm 13–19.



Näide 3. John Adams, „China Gates", laadid lüüdia *in F* (punane) ja lokria *in f* (lilla), mm 117–124.

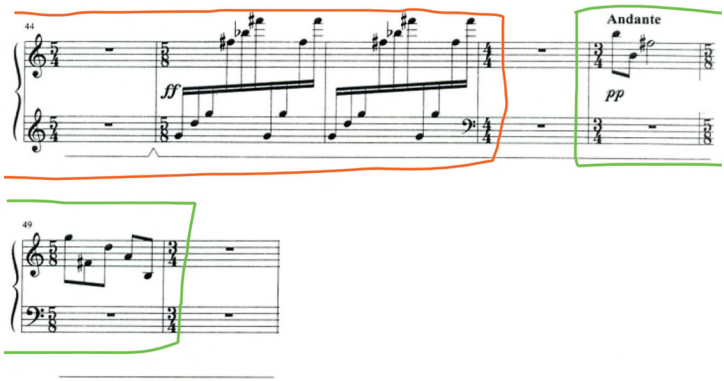


Näide 4. John Adams, „China Gates". Kõigi nelja helilaadi rakendamine: miksolüüdia *in As* (sinine), eoolia *in gis* (roheline), lüüdia *in F* (punane) ja lokria *in f* — (lilla), mm 71–86.

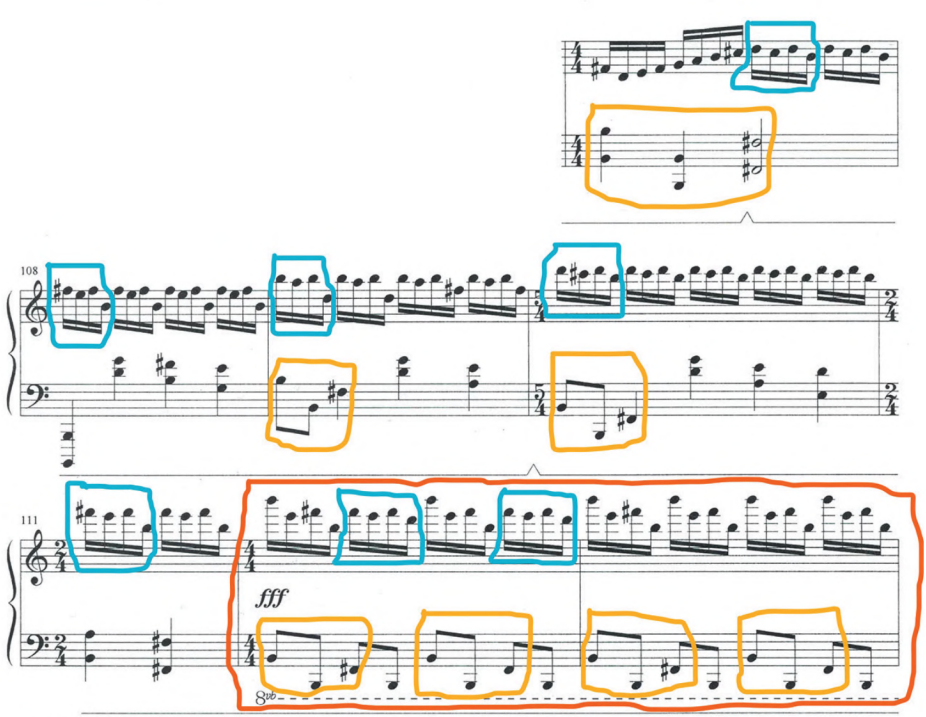
Erkki-Sven Tüüri Klaverisonaat

Tüüri Klaverisonaat on loodud 1985. aastal ja on pühendatud Tüüri abikaasale, pianistile ja klavessiinimängijale Anne Tüürile. Sonaadi esiettekande tegi 1985. aasta kevadel Anne Tüür Tallinna konservatooriumi lõpueksamil. Sonaadi muusikalised ideed tuginevad selle žanri traditsioonilisele alusele. Teose kolm osa on vastandlikud ja sisaldavad oma struktuuris mitmeid traditsioonilise klaverisonaadi elemente.

Deklaratiivne esimene osa loob aluse kogu teosele ja suundub rahulikku, kuid müstilisse keskmisesse osasse, millele järgneb rahutu finaal. Osadevaheline seos on sügavam lihtsast meeleolutasandist. Kontrastsed harmooniad loovad esimeses osas hetke, mis tutvustab kuulajale täiesti ootamatut, kontrastset, kuid rahulikku žesti



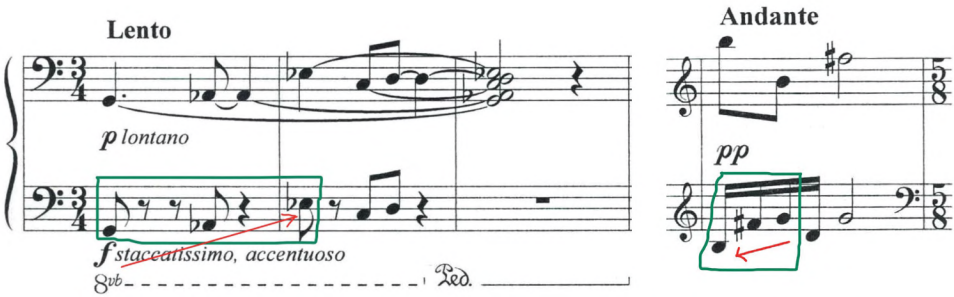
Näide 5. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, I osa. Kontrastsed harmooniad (punane) on vastandatud rahulikule žestile (roheline), mm 44–49.



Näide 6. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, I osa.
Korduvad žestid (oranž ja sinine) ja särav kõla (punane), mm 107–113.

(vt näide 5). Need kaks muusikalist ideed, mis juhivad esimest osa, toimivad A- ja B-teemadena, kuid nad ei püsi eraldatuna. Et lasta erinevatel lõikudel ühendatud muusikalist ideed moodustada, seob Tüür oma harmoonilise helikeele hoolika häältejuhtimisega.

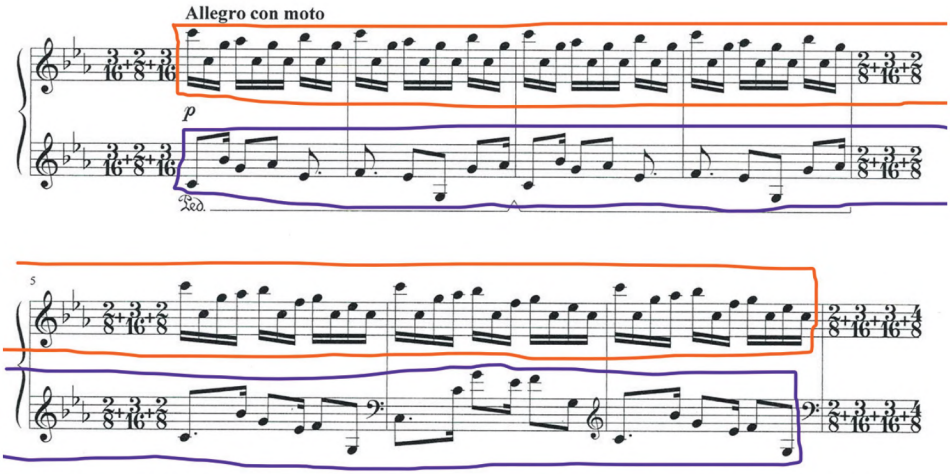
Kontrastne dünaamika ning järsud registri- ja rütmimuutused vihjavad ühtse suuna saabumisele enne rahulikku ja tasakaalustatud lõppu jõudmist. Särav kõla, mis läbib kogu sonaati ega vaju korduvate žestide tõttu unustusse, näitab, kui hästi tunneb Tüür klaveri kui pilli võimalusi. Särav



Näide 7. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, II osa. „Haamrimotiiv" vastandub fragmendile I osast, mm 1–3, mm 66.

kõla ja korduvate žestide sage kasutamine on teose helikeelele väga tüüpiline (vt näide 6).

Sonaadi teine osa algab „haamrimotiiviga", mis peegeldab kujundeid esimesest osast (vt näide 7). Ülemhelide (vt näide 8). Kaks kujundit koos annavad kuulamisel intensiivse ja võimsa impulsi muusika kahemõõtmeliseks tunnetamiseks.



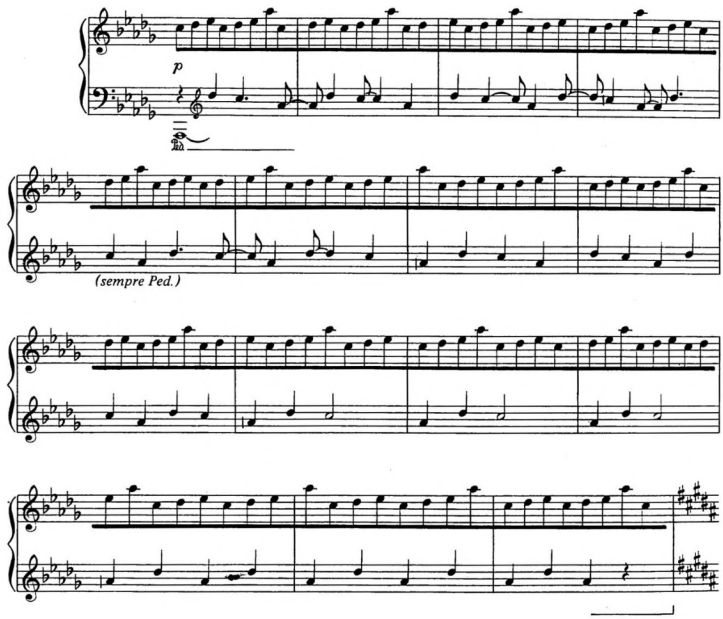
Näide 8. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, III osa. Pidevad kuueteistkümnendikud (oranž) vastandatakse vasaku käe liikumise rütmilistele kujunditele (lilla), mm 1–7.

salapärane resoneerimine määrab ära vastuse algsele muusikalisele ideele. Dramaatiline heliseisund, mida kuuleme teise osa alguses, tasakaalustub täiuslikult esimese osa atmosfääriga.

Finaalis pulseerivad pidevalt parema käe kuueteistkümnendikud vasakus käes arenevate rütmikujunditega

Adamsi „China Gatesist" ja Tüüri Klaverisonaadist 1950.–1980. aastate Ameerika ja Euroopa moe- ja arhitektuuristiilide taustal

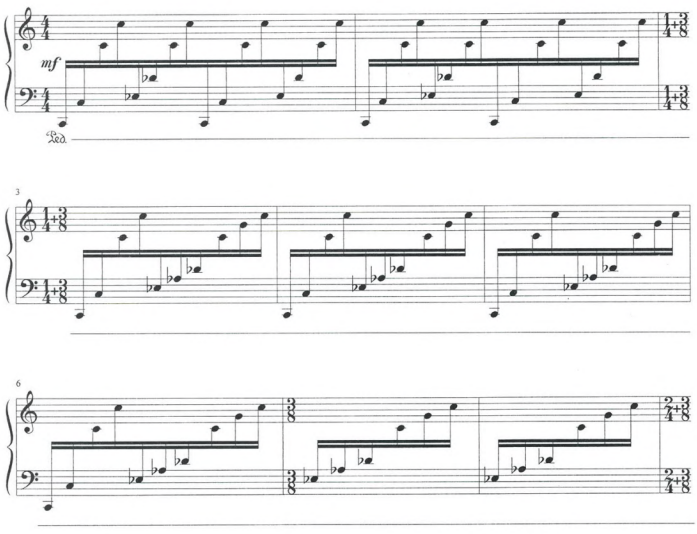
„China Gatesi" alguses olev muusikaline liin jätkub peaaegu muutumatult esimesed viisteist takti. Ainus, mis selles liinis muutub, on noodivältused



Näide 9. John Adams, „China Gates", mm 1–15.

(vt näide 9). Sellist tüüpi muusikalise joone struktuur läbib kogu teost. Helilaadid muutuvad, kuid muusikalise liini struktuur jääb samaks.

Tüüri Klaverisonaadi alguses moodustavad muusikalise kujundi kuueteistkümnendiknoodid, mis on jagatud mõlema käe vahel. See motiiv pulseerib muutumatult kaheksa takti vältel. Noodivältused selles näites ei muutu, aga taktimõõt küll (vt näide 10). Taktimõõdu muutus koos sellist tüüpi muusikalise kujundi struktuuriga domineerib kogu esimese osa vältel.



Näide 10. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, I osa, mm 1–8.

Kujundite kordumine pikema aja jooksul mõlemas teoses näitab, et struktuuriliselt muutub neis väga vähe. Seega, üldiseks muusikaliseks tulemuseks on 'lihtsus' ja 'puhtus', minimalismi põhikvaliteedid.

Kas see oli saamas trendiks ainult muusikas? Nagu varem selgitatud, olid lihtsus ja puhtus sellel ajal võtmesõnadeks paljudes kunstivaldkondades, alates arhitektuurist kuni moekunstini. Arhitektuuris oli minimalistliku geomeetrilise abstraktsiooni eesmärgiks mitte midagi kirjeldada.[34] Me näeme, et üldine arhitektuuristiil Ameerikas ja Euroopas 1950.–1970. aastatel ei sisaldanud teadlikult geomeetrilist kunstipärasust. Eesmärgiks oli lihtsus koos puhtuse ja tõhususega. Rachel Carley sõnul on selle näiteks „kontoritornid ja muud kõrgehitised, milles me ei näe sisuliselt muud kui akendega torni"[37] (vt illustratsioon 3).

Illustratsioon 3. Rachel Carley: „Chicago, IL. See on rahvusvahelise kontoritornide arhitektuuri kehastus: ühtlane kardinasein „drapeeritud" terasraamile."

1960. ja 1970. aastatel pandi alus mitmele uuele moeettevõttele. Need hakkasid kiiresti valmistama tooteid, millest kujunesid maailma juhtivad brändid. Ralph Laureni korporatsioon loodi 1967. aastal, Calvin Kleini korporatsioon 1968. aastal ja Donna Karan New York (DKNY) aastal 1985. Lauren, Karan ja Klein kasvasid üles New Yorgis, kus minimalistlik arhitektuur oli selleks ajaks jõudnud oma kõrgpunkti ja millest oli saamas platvorm minimalismile muusikas, moekunstis, disainis ja teistes kunstides. Nende moefilosoofias oli tunda minimalismist pärit lihtsuse ja puhtuse ideede mõju. Neutraalsed värvid või värvide puudumine paistis silma kõigi kolme moebrändi toodete puhul. Lisa Marshi sõnul oli „Kleini kujunduse eesmärgiks näidata või esile tuua keha loomulikku tunnetust — sellest ka satiini ja kampsunite ning neutraalse värvituse märgatav eelistamine" [38] (vt illustratsioon 4).

Illustratsioon 4. Minimalistlik söekarva villane mantel. Calvin Klein, 1970. aastad.

Illustratsioon 5. Pilkupüüdev kübar, kõrge kaelus ja efektne varrukas. Ralph Lauren, 1980. aastad.

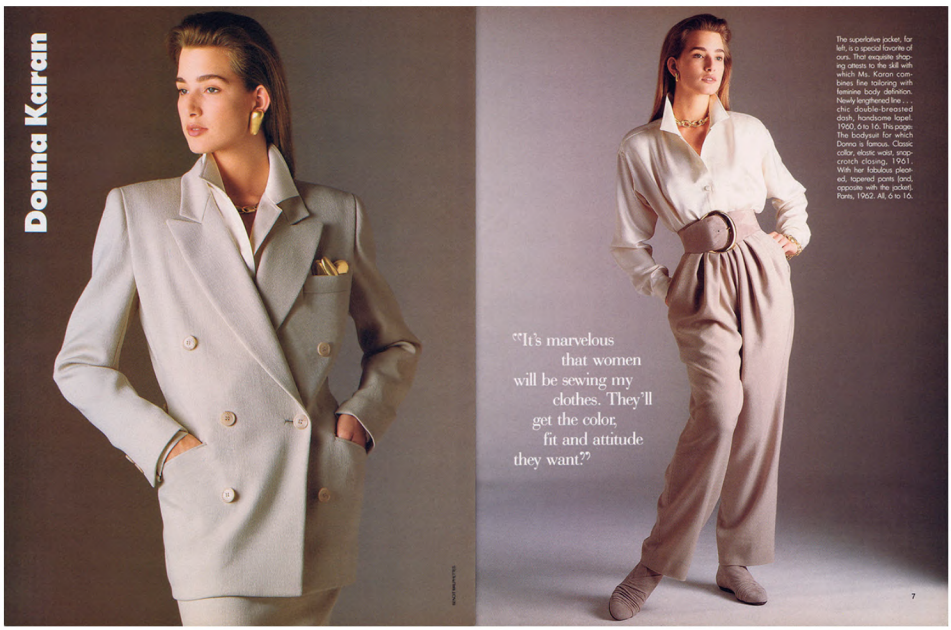
Ralph Laureni esimene spetsiaalselt naistele mõeldud kollektsioon loodi 1971. aastal. Neutraalsed ja värvitud elemendid on selgelt näha ka tema 1970. ja 1980. aastate töödes (vt illustratsioon 5).

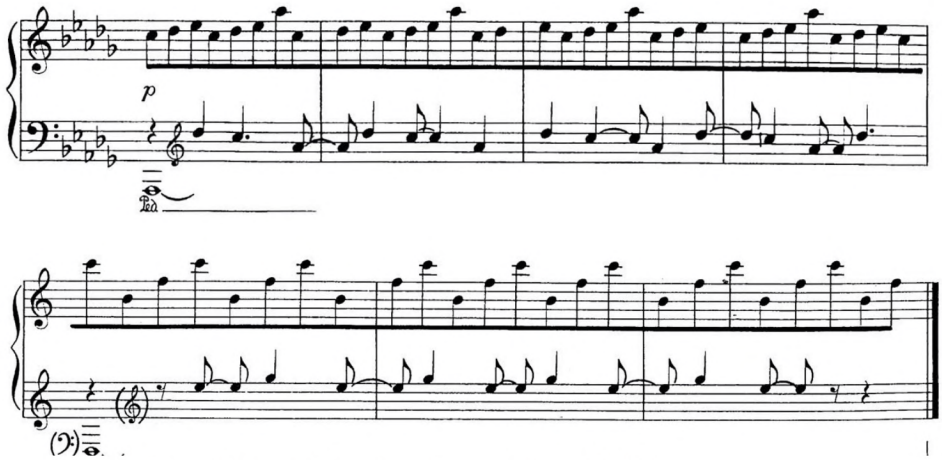
Ka Donna Karan keskendus sel ajal peamiselt lihtsatele lahendustele. Tema klassikaliselt neutraalsed ja puhtad värvid toetasid keha loomulikku kuju ja panid aluse „töötava naise vormiriietuse" väljakujunemisele[39] (vt illustratsioon 6, vasakpoolne foto).

Struktuurid. „Vähem on rohkem"

Üks minimalistlike struktuuride ja minimalismi peamisi põhimõtteid oli „vähem on rohkem". Marc Schenker väidab: „„Vähem on rohkem" võib küll kõlada klišeena, kuid võtab kokku selle koolkonna disaini olemuse."[40] Minimalistlikust teosest on isiklik ja emotsionaalne sisu eemaldatud. Adamsi „China Gatesis" püsib teose struktuur muutumatuna. Teos on algusest lõpuni üles ehitatud kontsept-

Illustratsioon 6. Pintsakust inspireeritud bleiser. Donna Karan, 1980. aastad.





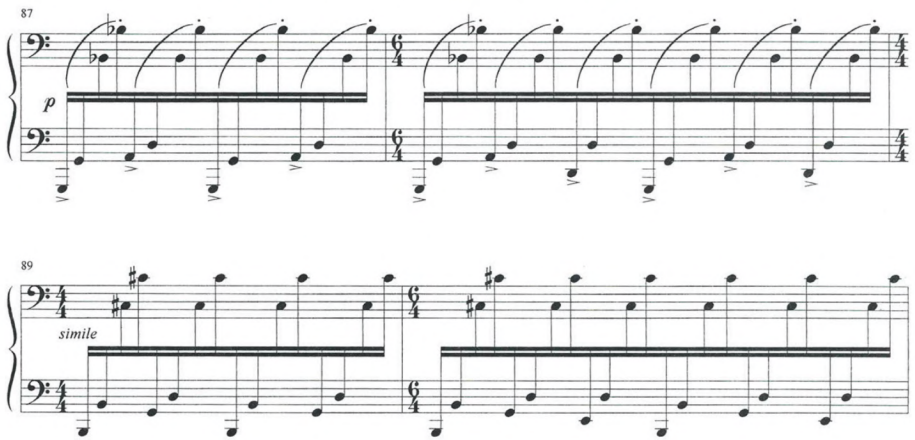
Näide 11. John Adams, „China Gates", mm 1–4 ja 188–190.

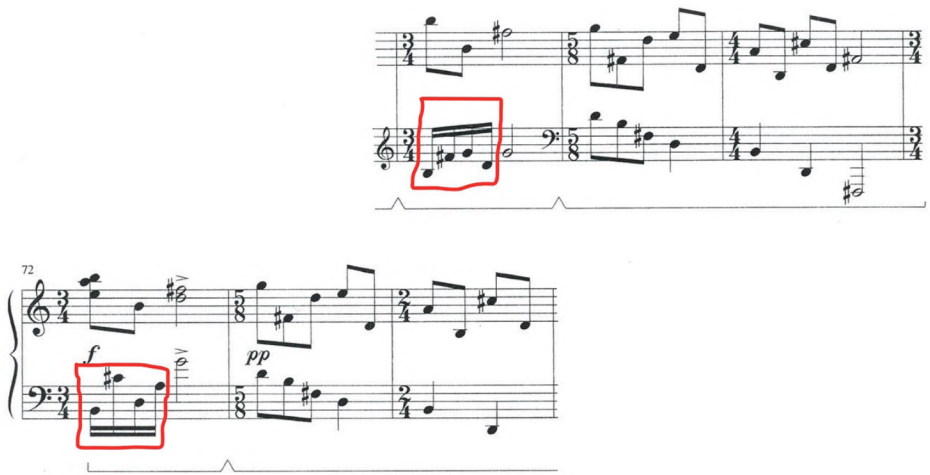
sioonile, kus bassinoot vastandatakse kaheksandiknootidele, mida toetab keskmine hääl veerand- ja kaheksandiknootides (vt näide 11).

Tüüri Klaverisonaadis on mitmesuguseid muudatusi, kuid üldiselt muutub struktuur väga vähe. Kogu esimene osa on üles ehitatud pidevale liikumisele kuueteistkümnendiknootides (vt näide 12), välja arvatud kaheksandiknootide teema, mis avaldub kontrastse elemendina erinevas tempos. Kaheksandiknootide teema alguses on meloodial alati toeks kuueteistkümnendiknoodid (vt näide 13).

1966. aastal esitles Dan Flavin oma teost „Greens crossing greens" kui uue suuna näidet, mille ta oli võtnud visuaalkunstist (vt illustratsioon 7). Selle kahevärvilise kuju struktuur on lihtne. Fiona Raghebi sõnul tõstis „tema ilustamata fluorestsentsvalgusti kui esteetilise objekti omaksvõtmine (…) ta kogu selle kunstnike põlvkonna etteotsa,

Näide 12. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, I osa, mm 87–90.





Näide 13. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, I osa, mm 69–74.

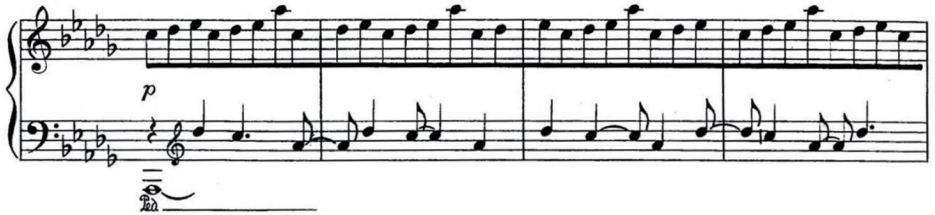
kelle tööstuslike materjalide kasutamine, põhivormide rõhutamine ja mittehierarhilised suhted komponentide vahel muutusid minimalismi olulisteks tunnusteks kujutavas kunstis".[41] Lihtsus struktuuris on selgelt olemas ka Tüüri Klaverisonaadis ja Adamsi klaveripalas „China Gates".

Ajakasutus. Hüpnootiline pulseerimine Adamsi palas „China Gates" ja Tüüri Klaverisonaadis

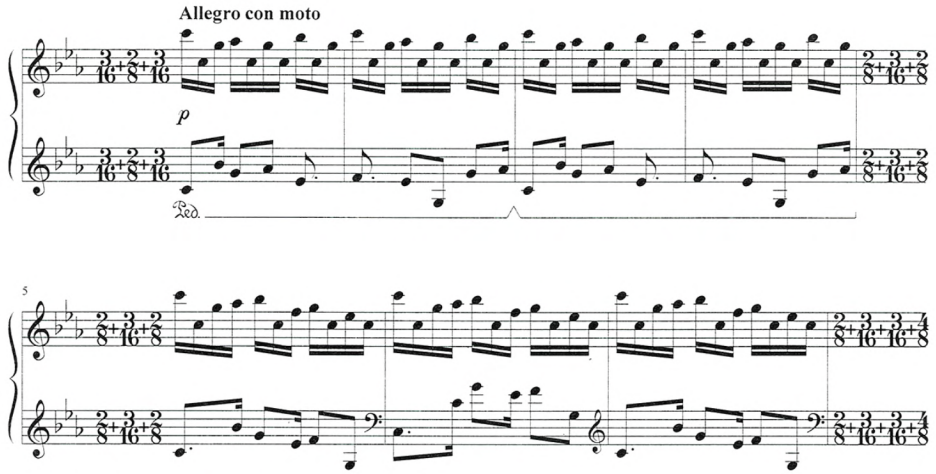
Adams ei määra „China Gatesis" taktimõõtu – jälle üks viide lihtsusele. Samas on teos ideaalses liikumises ja kõlab rütmiliselt. Siin on näha Adamsi suhtumist teose ajaraami kui hüpnootilisse pulseerimisse piirideta ruumis. Iga sektsiooni esimene löök lubab tunnetada fraseerimist, kuid bassiliinist tulenev üldmulje on pulseeriv (vt näide 14).

Klaverisonaadi kolmandas osas kasutatakse küll taktimõõtu, kuid ainult noodivältuste märkimiseks. Üldises

Illustratsioon 7. Dan Flavin, „Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)", 1966.



Näide 14. John Adams, „China Gates", mm 1–4.



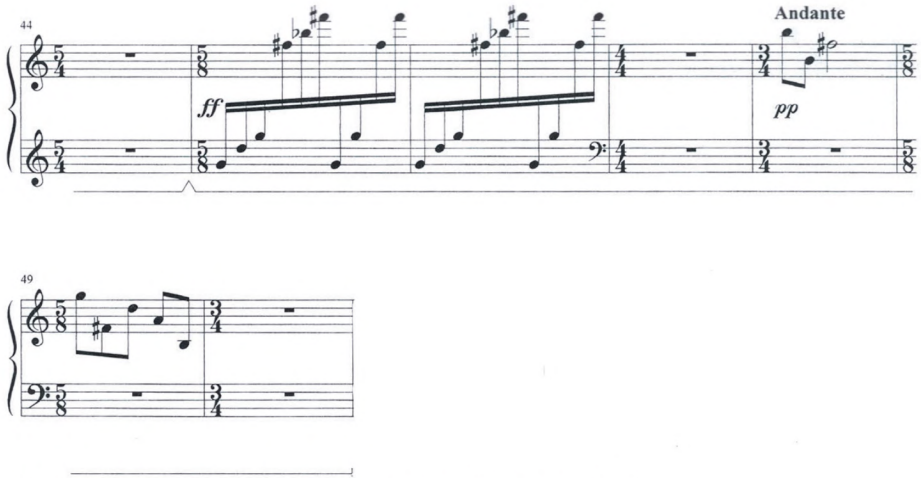
Näide 15. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, III osa, mm 1–7.

mõttes voolab kogu osa hüpnootiliselt, ilma peatumisteta. Üldise pulsatsiooni loob korrapäraselt ilmnev kuueteistkümnendiknootide triool, mis on vastandatud tavalistele kuueteistkümnendiknootidele. Selline materjalikäsitlus nihutab ajavoogu üldises rütmilises raamistikus edasi-tagasi, kuid ei muuda üldist pulseerimist (vt näide 15).

Kõlavärvid: dünaamika aeglane kulgemine Adamsi „China Gatesis" võrreldes Tüüri Klaverisonaadi pikkade pedaalidega

Adamsi „China Gatesi" läbib üksainus dünaamika kasutamise võte. Adams liigub *piano*'st *mezzoforte*'ni ja seejärel tagasi *piano*'sse väga aeglaselt, püsides igas kõlavärvis vähemalt 10–15 takti. Dünaamika aeglane kulgemine aitab Adamsil luua kõlavärvi, milles on mõningaid dünaamilisi muutusi, kuid mis ei lähe kunagi äärmustesse. Selline dünaamikakasutus loob pildi üldiselt staatilises raamistikus aeglaselt avanevatest kõlavärvidest.

Tüür pakub küll dünaamikas palju rohkem mitmekesisust, kuid kontrasti leevendavad pikad pedaalimärgistused (vt näide 16). Kui üks lõik on mängitud *fortissimo*'s ja sellele järgneb ilma pedaali vahetuseta lõik *pianissimo*'s, siis sulanduvad need lõigud omavahel pidevalt jätkuva kõla tõttu. Sellise pedaalitehnika abil saavutab Tüür dünaamilise pulseerimise kujundi ja kõlavärvi, mis on identne „China Gatesi" omaga.

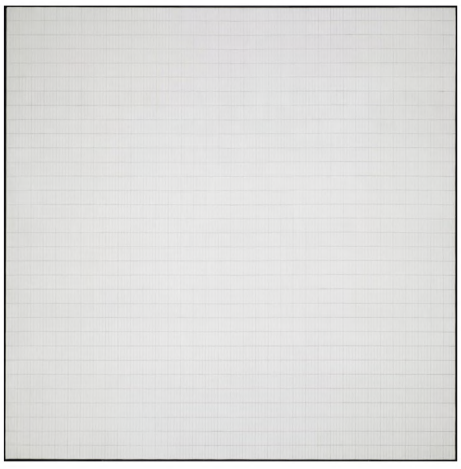


Näide 16. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, I osa, mm 44–50.

Kujundite repetitsioon: Adamsi „China Gates" ja Tüüri Klaverisonaat ning Agnes Martini maal „Hommik" (1965)

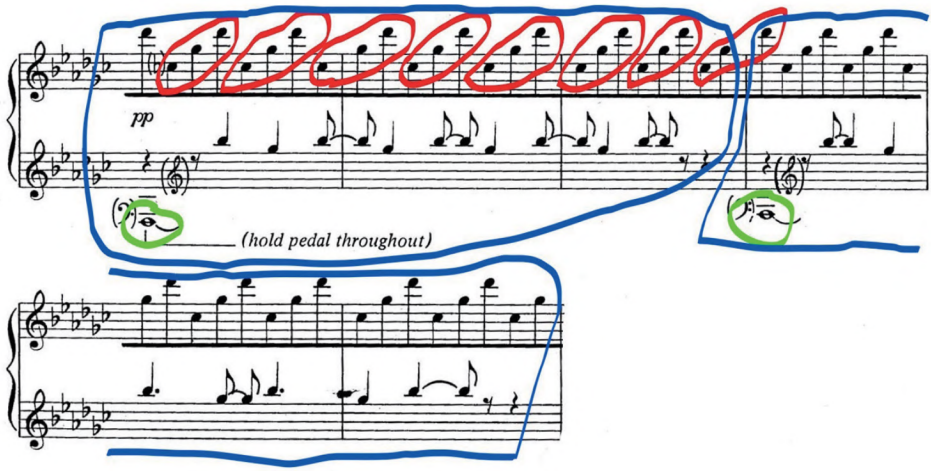
Agnes Martin tutvustas repetitsiooni-ideed oma 1965. aasta maalil „Hommik" („Morning", vt illustratsioon 8). Sellel maalil näeme paljusid jooni ja triipe, mis moodustavad ruute. Kogu maali kujundamisel on kasutatud kolme elementi — jooned, triibud ja ruudud. Kõik elementid on identsed ja korduvad. Agnes Martin ütleb: „Ma pidin jätma välja palju asju, mida tavaliselt ühelt maalilt oodatakse. Ma maalisin õnnest ja õndsusest ning tundub, et need on väga lihtsad meeleseisundid." [42]

Illustratsioon 8. Agnes Martin, „Hommik" („Morning"), 1965.



Martin väidab, et tema eesmärk oli saavutada lihtsus, mille kaudu omakorda on võimalik saavutada õnne ja õndsuse seisund. Minimalistlikud maalid on väga atmosfäärilised, nagu ka minimalistlikud muusikateosed. Teatud asjadest loobumine ja lihtsusele keskendumine loob atmosfäärilise efekti, mis võib olla väga mõjuvõimas.

„China Gatesis" kordab Adams ülespoole liikuvate kaheksandiknoodirühmade ja üksikute bassinootide ideed kogu teose jooksul. Selline lihtsate mustrite kasutamine on võrreldav Martini maalil oleva kolme elemendiga: ruudud kui kaheksandiknootide rühmad, triibud kui bassinoodid ja jooned kui korduvad laadirühmad (vt näide 17).



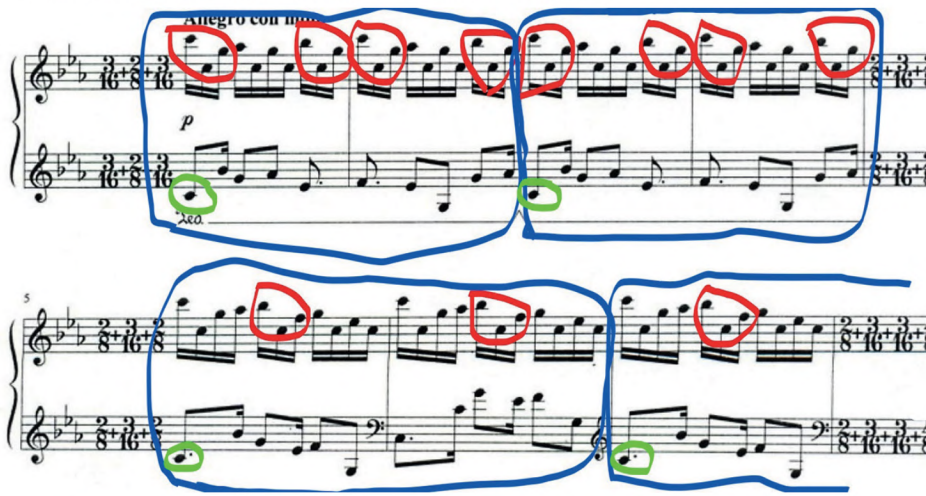
Näide 17. John Adams, „China Gates", mm 161–166.

Muusikaliste kujundite repetitsioon on ka Tüüri Klaverisonaadi märgatav omadus. Kui vaatame III osa põhiteemat, siis näeme siinses kordamise põhimõttes sarnaseid ideid Adamsi „China Gatesiga" (vt näide 18). Tüüri Klaverisonaadis olevaid repetitsioonielemente saab sarnaselt „China Gatesiga" kõrvutada ka Agnes Martini maaliga „Hommik".

Kokkuvõtteks

Muusika, aga ka ühiskonnad ja maailm liiguvad tsüklitena. Ajalooperioodid algavad, arenevad ja lõppevad, kuid lõpp ei tähenda täielikku peatumist, vaid hoopis uusi algusi uutele faasidele ja tsüklitele. Ajalugu on näidanud, et uued algused on sageli reaktsioon eelnenule. Sama toimus ka minimalismiga. John Rockwell ütleb: „Minimalismiliikumist võib üldiselt vaadelda

Näide 18. Erkki-Sven Tüür, Klaverisonaat, III osa, mm 1–7.



kui ühte varianti modernismi reaktsioonist hilisromantismi ajastule. Nii nagu modernistide selgejooneline ja vorm-järgneb-funktsioonile-esteetika ütles lahti lillelis-dekoratiivsest detailsusest, loobusid 1960. aastate minimalistid sellest, mida nemad omakorda nägid kasutu ehtimise ja keerukusena oma eelkäijate puhul." [43]

Minimalistlikud põhimõtted õitsesid muusikas, moes, kunstis ja arhitektuuris samal ajal, kui valmisid Tüüri Klaverisonaat ja Adamsi klaveripala „China Gates". Üksikasjalik analüüs ja taustateave võimaldasid näha seoseid nende teoste vahel. Nagu ülevaade tolleaegsest kunstist, moekunstist ja arhitektuurist näitab, ei piirdunud minimalism 20. sajandil heliloojate ja kunstnikega, vaid oli mitmeid alasid hõlmav ja üle maailma levinud kunstivool.

Viited ja kommentaarid:

[1] Palisca, Claude V. 2001. Baroque. — Grove Music Online.

[2] Heartz, Daniel, and Brown, Bruce Alan 2001. Classical. — Grove Music Online.

[3] Kennedy, Michael 2006. Classicism. — Kennedy, Michael, Bourne Joyce. The Oxford Dictionary of Music.

[4] Kauble, E. Martin 2003–2004. Piano Studio.— NCTM.

[5] Strickland, Edward 1993. Minimalism: Origins. Bloomington: Indiana University Press.

[6] Brooks, Blair Asbury 2015. The Intellectual Origins of Minimalism. — Artspace.

[7] Munro, Eleanor C. 1979. Originals: American Women Artists. — New York: Simon and Schuster.

[8] Munro, Eleanor C. —*Op. cit*.

[9] Oxford Dictionary of Art and Artists. Oxford: Oxford University Press, 2009.

[10] Pevsner, Nikolaus 1999. A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. — Fleming, John, Honour, Hugh (5th ed.). London: Penguin Books.

[11] Frampton, Kenneth 1992. The Bauhaus: Evolution of an Idea 1919–32. — Modern Architecture: A Critical History. New York. NY: Thames and Hudson.

[12] Merten, Wim 1980. American Minimal Music. Kahn & Averill, London.

[13] Shelley, Peter 2013. Rethinking Minimalism: At the intersection of Music Theory and Art Criticism. PhD diss, University of Washington.

[14] Potter, Keith 2014. Minimalism (USA). — Grove Music Online.

[15] Potter, Keith 2014. — *Op. cit.*

[16] Jeff Lankov 2013. The solo piano compositions of John Adams: Style, analysis, and performance. PhD diss, New York University.

[17] Pigem „atmosfääriline" kui „planetaarne" on minu viis öelda „pigem üldine kui detailne".

[18] Watkins, Glenn 1988. Soundings: Music in the Twentieth Century. New York. NY: Schirmer Books.

[19] Potter, Keith 2014. — *Op. cit.*

[20] Tüür, Erkki-Sven. Biograafia. EMIC, 2017.

[21] Erkki-Sven Tüüri e-kirjast artikli autorile 21. VI 2020. Vt ka https://www.youtube.com/watch?v=j6JynabXy9M.

[22] Tüür, Erkki-Sven. Biograafia, Eesti Muusika Infokeskus, 2018. Vt ka Vaitmaa, Merike 2008. Tüür, Erkki-Sven. — EMBL, 2. kd, Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

[23] Vaitmaa, Merike 2009. Tüür, Erkki-Sven. — Grove Music Online.

[24] Vaitmaa, Merike 2009. — *Op. cit*.

[25] Vaitmaa, Merike 2009. — *Op. cit.* Vt ka Vaitmaa, Merike 2008. — *Op. cit*. Tüür, Erkki-Sven: Biograafia, Eesti Muusika Infokeskus, 2018.

[26] Cahill, Sarah 2001. Adams, John. — Grove Music Online.

[27] Fyr, Kyle 2011. Proportion, temporality,

and performance issues in piano works of John Adams. Indiana University.

[28] Cahill, Sarah 2001. — *Op. cit.*

[29] Klepal, Boris 2015. Erkki-Sven Tüür: There is a deeper layer of understanding hidden behind the words. [Intervjuu.] — BRNO Music Friendly, City 6. X. Erkki-Sven Tüür artikli autorile mais, 2020.

[30] https://utahsymphony.org/explore/2011/09/my-first-experience-with-adams-on-the-transmigration-of-souls/

[31] Powell, Richard 2014. Accessible Narratives: Continuity in the Music of John Adams.

[32] Erkki-Sven Tüüri e-kirjast artikli autorile 21. VI 2020.

[33] Gann, Kyle 2017. Fascinating Rhythm: John C. Adams as Metametric Pioneer. Keynote address to the „Inside the (G)earbox: John Adams @ 70" symposium at UCLA, March 4, 2017.

[34] Huang, Mel 2000. The Amber Coast. The Visionary Of Hiiumaa. Central Europe Review, kd 2, nr 3, 24.I.

[35] Cahill, Sarah 2001. — *Op. cit.*

[36] Widewalls Editorial. The Inspiring Simplicity of Minimalism in Art, Architecture and Design. — Widewalls. Modern and Contemporary Art Resource. 15. IX 2016.

[37] Carley, Rachel 1994. The Visual Dictionary of American Domestic Architecture. New York: Henry Holt & Co.

[38] Marsh, Lisa 2004. The House of Klein: Fashion, Controversy, and a Business Obsession. Wiley Publications.

[39] Karan, Donna. Current Biography Yearbook 1990. The H.W. Wilson Company, 1990.

[40] Schenker, Marc 2018. The Minimalist Design Trend: Why Less Is More. — Inspiration 30. I.

[41] Ragheb, Fiona 2018. Dan Flavin. Guggenheim Museum Publications.

[42] Glimcher, Arne 2012. Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances. — 20th Century Living Masters. Phaidon Press.

[43] Rockwell, John 1986. The Death and Life of Minimalism. — The New York Times, 21 XII.

Kirjandus:

Adams, John 1983. „China Gates." New York: associated Music Publishers, Inc.

Rethinking the world Art and Technology. A new Unity. — Bauhaus Movement, 2019. — https://bauhaus-movement.tumblr.com/.

Brooks Asbury, Blair 2015. The Intellectual Origins of Minimalism. — Artspace, 18. II. — https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/minimalism-52622

Cahill, Sarah 2001. Adams, John. — Grove Music Online. — https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479

Carley, Rachel 1994. The Visual Dictionary of American Domestic Architecture. New York: Henry Holt and Co.

Contemporary Musicians. Adams, John. — Encyclopedia.com, 2004. — https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/john-adams-composer

John Adams. Tsitaat lk-lt: https://utahsymphony.org/explore/2011/09/my-first-experience-with-adams-on-the-transmigration-of-souls/

Romanticism. — Encyclopædia Britannica Online, s. v. 2017. — https://www.britannica.com/art/Romanticism

Frampton, Kenneth 1992. The Bauhaus: Evolution of an Idea 1919–32. — Modern Architecture: A Critical History. New York, NY: Thames and Hudson.

Fyr, Kyle 2011. Proportion, temporality, and performance issues in piano works of John Adams. PhD diss., Indiana University.

Gann, Kyle 2017. Fascinating Rhythm: John C. Adams as Metametric Pioneer. Keynote address to the „Inside the (G)earbox: John Adams @ 70" symposium at UCLA, March 4, 2017. — https://www.kylegann.com/Adams-Metametric-Keynote. html

Glimcher, Arne 2012. Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances. — 20th Century Living Masters, Phaidon Press.

Heartz, Daniel and Bruce, Alan Brown 2001. Classical. — Grove Music Online. — https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889

Hong Kong Institute of Architects 2012. Classical Music and Architecture — A Historical Perspective. — ART03 Classical Music and Architecture A Historical Perspective Student Notes.pdf

Huang, Mel 2000. The Amber Coast. The Visionary Of Hiiumaa. — Central Europe Review, kd 2, nr 3, 24. I. — https://www.pecina.cz/files/www.ce-review.org/00/3/amber3.html

Johnson, Ken 2009. Where Ancient and Future Intersect. — The New York Times, 10 XII. — https://www.nytimes.com/2009/12/11/arts/design/11truitt.html

Johnson, Timothy Alan 1991. Harmony in the music of John Adams: From „Phrygian Gates" to „Nixon in China". PhD diss., State University of New York.

Kauble, E. Martin. Piano Studio, NCTM, 2003–2004.

Klepal, Boris 2015. Erkki-Sven Tüür: There is a deeper layer of understanding hidden behind the words. [Intervjuu.] — BRNO Music Friendly, City 6. X. — http://www.musicfriendlycity.cz/feature-articles/interviews/erkki-sven-tuur-there-is-a-deeper-layer-of-understanding-hidden-behind-the-words

Karan, Donna. Current Biography Yearbook 1990. The H.W. Wilson Company, 1990.

Kennedy, Michael 2006. Classicism. — Kennedy, Michael, Bourne Joyce. The Oxford Dictionary of Music.

Lankov, Jeff 2013. The solo piano compositions of John Adams: Style, analysis, and performance. PhD diss., New York University.

Marsh, Lisa 2004. The House of Klein: Fashion, Controversy, and a Business Obsession. Wiley Publications.

May, Thomas (Editor) 2006. The John Adams reader: Essential writings on an American composer. Pompton Plains, N.J.: Amadeus Press.

May, Thomas 2017. Transforming America's Music: A Milestone Year of Adams, Glass, and Reich. Stanford University.

Mertens, Wim 1980. American Minimal Music. Kahn & Averill, London.

Meyer, James 2000. Minimalism. London: Phaidon.

Munro, Eleanor C. 1979. Originals: American Women Artists. New York: Simon and Schuster.

Oxford Dictionary of Art and Artists. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Online Etymology Dictionary, 2018.

Palisca, Claude V. 2001. Baroque. — Grove Music Online.

Pevsner, Nikolaus 1999. A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. Fleming, John, Honour, Hugh (5th ed). London: Penguin Books.

Potter, Keith 2014. Minimalism (USA). — Grove Music Online. — https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002

Powell, Richard 2014. Accessible Narratives: Continuity in the Music of John Adams. — Contemporary Music Review kd 33, nr 4. — https://www.tandfonline.

com/doi/abs/10.1080/07494467.2014.977028
Ragheb, Fiona 2018. Dan Flavin. Guggenheim Museum Publications.
Rockwell, John 1986. The Death and Life of Minimalism. The New York Times, 21. XII. — https://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/the-death-and-life-of-minimalism.html
Schwarz, K. Robert 1990. Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams. — American Music kd 8, nr 3, lk 245–273.
Service, Tom 2012. A guide to John Adams's music. — The Guardian, 4. IX. — https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/sep/04/john-adams-contemporary-music-guide
Shelley, Peter 2013. Rethinking Minimalism: At the intersection of Music Theory and Art Criticism. PhD diss., University of Washington.
Schenker, Marc 2018. The Minimalist Design Trend: Why Less Is More. — Inspiration 30. I. — https://creativemarket.com/blog/minimalist-design-trend
Strickland, Edward 1993. Minimalism: Origins. Bloomington: Indiana University Press.
Tüür, Erkki-Sven. Piano Sonata. Helsinki: Edition Fazer, 1995.
Tüür, Erkki-Sven. Biograafia. EMIC, 2018.
Vaitmaa, Merike. Tüür, Erkki-Sven. — Grove Music Online, 2009. — https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042336
Vaitmaa, Merike. Tüür, Erkki-Sven. — Eesti Muusika Biograafiline Leksikon, II kd, Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2008, lk 459–462.
Watkins, Glenn 1988. Soundings: Music in the Twentieth Century. New York, NY: Schirmer Books, a Division of Macmillan.
Widewalls Editorial. The Inspiring Simplicity of Minimalism in Art, Architecture and Design. — Widewalls. Modern and Contemporary Art Resource. 15. IX 2016. — https://www.widewalls.ch/magazine/donald-judd-exhibition-moma

HANDO NAHKUR *on muusikadoktor (D.M.A.). Käesolev artikkel on valminud tema teadustöö põhjal North Texas Universitys Dentoni linnas Texases.*

MART SAARE LAULUD UUES KUUES

TIIU LEVALD

CDd: ***„Mart Saar. Maailmapilguga rabalaulik. Kogutud soololaulud I"*** *(2018). Esitajad:* ***Iris Oja, Taavi Tampuu, Kadri-Ann Sumera****.* ***„Mart Saar. Maailmapilguga rabalaulik. Kogutud soololaulud II"*** *(2020). Esitajad:* ***Iris Oja*** *(metsosopran),* ***Taavi Tampuu*** *(bariton),* ***Atlan Karp*** *(bariton) ja* ***Kadri-Ann Sumera*** *(klaver).*

Meie rahvusliku vokaalloomingu üks väärtuslikumaid varamuid, Mart Saare soololaulud on jõudnud meie interpreetide Iris Oja, Taavi Tampuu, Atlan Karbi ja Kadri-Ann Sumera esituses kahel CDl taas kuulajani.

Staažika ansambli, Kadri-Ann Sumera ja Iris Oja ettekandes oleme kuulnud väga erinevaid kavasid; nende muusikalised ideaalid on ilmselgelt sarnased. Saare laulude plaadistamisel on tehtud veel ka hea valik kahe baritoni kaasamisega, kelle vokaalne tase on kõrge ja kelle muusikaline mõtlemine sobib hästi selle kooslusega. On teada, et neil on plaanis teha koos veel salvestusi — Mart Saare loomingus on rikkalikult huvipakkuvat.

Vardo Rumesseni ettevõtmisel jäädvustati Mart Saare 100. sünniaasta puhul 1982. aastal nii noodialbumite kui ka heliplaatide näol väga ulatuslik osa helilooja loomingust. Sellel jäädvustusel on lausa antoloogia maht. Koostamisel lähtuti teoste valmimisajast ja laulude originaalhelistikest. Sel põhimõttel tehti ka lauljate valik — silmas on peetud hääleliiki ja ilmselgelt on arvestatud ka autoripoolseid märkusi. See oli hea otsus — nii on jäädvustatud ka meie lauljad nende hetkevõimekuses ja mis olulisim, helistikes sisalduv häälte tämbriline eripära ja värvirikkus.

Milline on olnud interpreetide valik? Seekordsed salvestused on kindlasti väga olulised juba seetõttu, et tolle antoloogia sünnist, mis valmis Saare 100. sünniaastapäeva silmas pidades, möödub varsti juba kolmkümmend aastat. Peale on kasvanud ligi kaks põlvkonda lauljaid ja aja möödudes kipub ununema see, millist varaaita kujutab endast meie Hüpassaare lauliku looming. Ütlen julgelt, et suur osa Mart Saare soololauludest kuulub kindlasti sinna ritta, kuhu asetuvad igihaljaste *Lied*'i-loojate Johannes Brahmsi, Hugo Wolfi, Richard Straussi ja Claude Debussy soololaulud. Omaette väärtuseks on Saare puhul rahvaviiside jäädvustus, küll lihtsate seadetena, küll töödeldult.

Mart Saare kui looja harmoonia- ja mõttemaailm on arenenud tema pika elu jooksul huvitavaid paralleelradu mööda maailma muusikas toimuvaga. Ja ei saa salata tõsiasja, et tema loomingu lahutamatuks osaks on eesti luule — siin on Juhan Liivi, Karl Eduard Söödi või Ernst Enno luules peituvat müstikat, impressionistlikku värvivirvendust, vaimusuuruse pjedestaalile asetamist, rahvaluule iidset tarkust ning hunnitut, kordumatut huumorit ja vaimukust, rääkimata rikkalikust harmooniast, värvikaist leidudest klaveripartiides ja suurest selginemisest

tema elu lõpuaastatel, kõigest liigsest loobumisest ja klaari lihtsuseni jõudmisest.

Kahel kõnealusel CDl on valikutes oldud üsna vabad. Ega see pole halb. Ilmselgelt on lähtutud eeldusest, et just interpretatsioon on see, mis määrab iga loo olemuse nii esitaja kui kuulaja jaoks. Et Saare klaveripartiid on eriti tema loomingu algusaastail ja ka 1920.–1930. aastatel määrava tähtsusega, sünnivad siit ka karakterid, tempod ja kogu faktuuri olemus kolmel noodireal.

Millegipärast on esimese CD bukletis jäänud märkimata laulude loomisaastad. Teises on aastaarvud kirjas. Kas see on oluline? Kuulajale on see kindlasti huvipakkuv, sest annab võimaluse orienteeruda, kaasa mõelda ajas, mil iga laul on sündinud. Ja kindlasti aitab see ka selgitada, miks esitatakse need laulud antud salvestustel just sellises järjestuses.

Mahuka ja suures osas õnnestunud ettevõtmise juures on Iris Ojal vaid üks salavaenlane — oma häälevõimaluste kummaline kasutamine. Laulja sisuline pühendumine ja teoste dramaturgia tunnetamine on erakordne, kuid tema hääle ääretult rikkalikke võimalusi silmas pidades oodanuks, et ta teeb siiski selget vahet, kuidas kasutada oma häält kõrgregistris ja kuidas teha seda kunstlaulu ja rahvalaulu puhul.

Kuid mingem konkreetsemaks. Lugupidamisest muusikute vastu kõndigem nende ettenäidatud rada mööda.

„Mart Saar. Maailmapilguga rabalaulik. Kogutud soololaulud I" (2018)

Alguse kaks laulu „Vaikus" (sõnad: J. Kadastik) ja „Ju valgus tõstab tiibu" (sõnad: A. Haava) ongi need „kunstlaulud", millest eespool juttu oli. Just nendes oleksin soovinud kuulda lauljale omast häälemahtu ja tämbrilist ühtsust erinevates registrites. Samas on aga koos pianistiga hästi tabatud Anna Haavale omane sissepoole suunatud emotsioon. Järgnevad neli rahvaviisilist laulu — „Oh mina väike mehikene", „Ei ole hulgas laulijada", „Jaan läeb jaanitulele" ja „Halb hein" kõlavad salvestusel hääleliselt vast samas toonuses. Lauludes „Kõrs kahiseb" (sõnad: J. Tamm) ja „Leidsin aiast linnupesa" (sõnad: J. Liiv) annab klaveripartii täpse karakteri. Neist viimane on inspireeritud Juhan Liivi luule ühest helgemast hetkest.

Taavi Tampuu esituses on salvestatud kolm laulu: „Oh mina väike mehikene", „Kodu" ja „Sa kõige armsam mulle". Neist kaks on loodud rahvaluulele, viimane Anna Haava sõnadele. Tampuu esitus on muljetavaldav — ka rahvaviisi laulmisel maksab mehine tämber ja samas tõuseb viimases laulus esile luuletaja valus küsimus: „…miks salgan armastust?". Interpretatsioon on veenev ja usutav ja kõlab muusikas kokku sellega, mis klaverilt tuleb.

Järgnevast seitsmest laulust Iris Oja esituses on kolm loodud rahvaluulele. Neist seitsmest on vast meeldejäävaimad „Eide õpetus hauast" (sõnad: rahvaluule) ja „Haldjate laul", mille tekstis on huvitavas sümbioosis Anna Haava Shakespeare'i-tõlge ja Mart Saare enda tekst märkusega „rahvalikus stiilis". Esimeses sisaldub mediteeriv, valuline elufilosoofia, teine on oma dramaturgiaga lausa ballaadilik. Nende seitsme laulu hulgas esitatud „Tantsulaulu" (sõnad: rahvaluule) oleksin loovutanud vast baritonile, lähtudes selles sisalduvast maskuliinsusest.

Mart Saare „Kogutud soololaulud I" on esimene CD-plaat viieosalisest seeriast.

Laulus „Must lind" (sõnad: K. E. Sööt) domineerivad nii tekstis kui ka muusikas vast tugevaimad sümbolistlikult müstilised meeleolud. Taavi Tampuu ja Kadri-Ann Sumera on leidnud muusikas suurepärase kokkukõla ja viinud selle laulu dramatismi tunnete viimase piirini. Laulus „Nõel" (sõnad: K. E. Sööt) on särtsakusse peidetud kurb tegelikkus: „…valus haav mu südames". Samuti on seal efektne klaveripartii. Kõik see on seni köitnud tenoreist lauljaid Naatan Põldu, Ivo Kuuske, Mati Turit. Ei saa aga kurta — Taavi Tampuu baritonina on oma massiivset häält ohjanud, avastanud loo olemuse ja leidnud selle laulugrupi viimases laulus („Hällilaul" II, sõnad: rahvaluule) üllatavalt sooja ja rahustava häälevärvi.

Väga mõjuvad on Iris Oja esituses rahvaluulel ja rahvalikkusel põhinevad laulud, milles ta naudib eesti keele üht ilusat nähtust, alliteratsiooni. Lauludes „Sõõrumäele", „Liugu, laugu", „Kari koju", „Mis sääl kõnnib?" on Oja energeetika hästi sugestiivne, lina pikkuse mõõtmisel lausa šamaanlik. Eriti meeleolukas on setokeelne ja -meelne „Kari koju". Juhan Sütiste „Tuulisel rannal" kõlaks baritonil vast võimsamalt.

Eelviimases laulugrupis üllatab Taavi Tampuu mitmes mõttes. „Kus on kurva kodu" (sõnad: rahvaluule) on aegade jooksul kuulunud metsosopranite repertuaari, kuid bariton on leidnud sellele äärmiselt poeetilise ja samas mehise lähenemise; „Latvade kõne" (sõnad: E. Enno) on olnud seni

dramaatiliste sopranite pärusmaa (mäletan selle vapustavat ettekannet kordumatu häälega Kaie Konradilt!), kuid Tampuu on siin taas leidnud isikupärase, kontrastiderohke lahenduse — see on luuletaja vaoshoitud, sissepoole pööratud kirg. Üks meelihaaravamaid laule on Tampuu ja Sumera esituses „Vaikus" II. Siin peitub minu jaoks Mart Saare laululoomingu kogu olemus — laulja hääle tämbri ilu ja rikkus koosluses klaveril kõlava omapärase harmooniaga.

Selle salvestise lõpus kõlavad kaks laulu Juhan Liivi luuletustele „Üks suu" ja „Pilved sõudvad" ning nende vahel veel rahvaluulele loodud „Unelaul". Iris Oja on leidnud nendes lauludes üles oma hääle parimad omadused ning sisulise lihtsuse ja vaoshoituse. Plaadile salvestatud viimases laulus „Pilved sõudvad" on Saar pannud Juhan Liivi lootusetu igatsusevalu erakordselt sugestiivselt klaveripartiisse ja Kadri-Ann Sumera on need värvid üles leidnud.

„Mart Saar. Maailmapilguga rabalaulik. Kogutud soololaulud II" (2020)

CD II algab hea hoo ja lennukusega. Laulu „Kui lillekene nurmel" (sõnad: H. Heine A. Haava tõlkes) klaveripartii on noor Mart Saar (valminud 1907/1921) loonud Chopini etüüdist inspireerituna; laulus „Sinilillekesed" (sõnad: A. Haava) värelevad eredalt helged ja unelevad impressioonid; laulus „Ja meri laulis" (sõnad: E. Enno) on valdavad juba küpse mehe (1934/1960) rahutud mõtted (luules imelised read „Ma mõistsin, kostsin kogu öö: ma ise oma kaugus, töö…"). Neist kahe esimese esituses on nii laulja kui klaver heas sümbioosis, kolmanda oleksin taas jätnud baritonile nagu ka pärast kolmele rahvaluulele loodud laulule („Tihase mäng", „Linnukene mäe peal", „Kari kadunud") järgneva „Sügismõtted" (sõnad: G. Falke/K. E. Sööt). Rahvaluulele loodud laulud sobivad Iris Ojale imehästi, aga „Sügismõtted" oma müstikaga ja elu nukra paratamatuse filosoofiaga kuulub vast rohkem mehe hingemaastiku juurde. Seda enam, et järgnevaid laule „Kutse puudele minemiseks" (sõnad: rahvaluule), „Marikesele" (rahvaluule, variatsioonid rahvaviisi teemal) ja „Kadunud ingel" I (sõnad: K. E. Sööt) esitab Atlan Karp, laulja, kellel on erakordselt mahlakas ja kõigis registrites ühtlase mahuga baritonihääl ning suurepärane oskus luua värvikaid meeleolusid. Klaveripartii eksaktsus ja laulja kogu keha resonantsiga laulmine annavad Saare lauludest tervikliku pildi. Väga mõjuv on viimase laulu dramatism, soov leida rahu kisendavale südamele, mis leinab möödunud õnne. Ka järgmist laulu „Päike ja vari" ootaks kindlasti meeshäälelt. Gustav Suitsu luuletus „Kevadel" pakatab selle aastaaja värvidest, laulu „Kevad lindudega" loomisel on heliloojale olnud heaks inspiratsioonilikaks Mart Raua teksti helgus ja kergus. Siin on kirjas kogu eestimaise linnuriigi rikkus. Siinsed värvimängud on nii lauljal kui pianistil tulvil just neid meeleolusid.

„Ilo kavva" (sõnad: H. Visnapuu) on üks hämmastavamaid laule Saare loomingus. Siin valitseb pikalt voogav meloodiakaar, klaverisaates püsib rahulik ostinaatsus, mis kasvab keskmises osas tekstist tulenevalt tormlevaks rahutuseks: „Näete, südamen on valu, asju teiste ihk ja halu…". Luuletaja seto keele omapärane kasutus ja luules peituv igavikuline iva annavad kogu

Mart Saare „Kogutud soololaulud II" on teine CD-plaat viieosalisest seeriast.

loole imelise õhustiku, millega autor nii tundlikult kaasa on tulnud.

Kaks järgnevat laulu on loodud rahvaluulele — „Laulja neiu kodu" ja „Söö, meie karja" kulgevad heas toonuses.

Kolm laulu „Pisikene naine" (sõnad: rahvaluule), „Kosilase kiituseks" (sõnad: rahvaluule ainetel K. E. Sööt) ja „Mai, minu marju" (sõnad: K. E. Sööt) on Atlan Karbi esituses meistritööd. Siin on teksti eksaktsust ja äärmist värvikust tegelaskujude kujutamisel. Kõik see kõlab hea hääle valdamisega, mis on küll täis krutskeid, kuid ei loobu oma väärtustest.

Duetiks ümber seatud „Läinud" (sõnad: A. Reinvald) jääb vast ootama otsinguid häälte sobitamisel.

Saare elu lõpuaegu, 1961. aastal loodud laulu „Kevade õhtul" (sõnad: E. Enno) ilmne adressaat on olnud laulja Ellen Laidre, tollane aktiivne Mart Saare teoste esitaja, kes tegutses Eesti NSV Riikliku Filharmoonia solistina kui kammerlaulja. Käesoleva heliplaadi laulud „Olin enne eide kodu", „Lapse uinutamise laul" ja „Kiigeseppadele" on inspireeritud rahvaluulest. Nende klaveripartiis on kohati midagi, mis meenutab Johannes Brahmsi ja tema antipoodi Hugo Wolfi *Lied*'iloomingut. Interpreetide esituslaad on inspireeriv.

Järgnevad taas kaks Juhan Liivi hingevalust ja müstikast kantud laulu — „Oh kanarbik, oh lilleke" ja „Neiule". Vokaalpartii koos klaveripartiis toimuvaga loob hinge raputavad kujundid. Siin on öine maailm: „…mure

tume vari…" — klaveris on samal ajal kilksuv, hingekriipiv kõla. Ning „…ja maru käib pilvedes" — lauljal on olemas kõik värvid selle valu väljendamiseks. Järgnevas laulus „Meie eit tuleb homme teile" krutskitega laulusõnad on andnud lauljale trumbid kätte. Baritoni suurel häälel on siin võimalus ennast täie lõbuga välja elada.

Duett „Lätsi külla" (sõnad: rahvaluule) on ilus näide eluõhtusse jõudnud Saare vitaalsusest ja poisilikust üleannetusest. Suurte lootustega poiss, kes läks „küllä kükakillõ, aita alla argikillõ…", sai kallilt Krõõdalt vihase vastulöögi: „Kasi koju, karjatsura…" Humoorikad karakterid on õnnestunult kõlapilti jäänud mõlemal lauljal.

Lüürilises meeleolus kõlavad Iris Oja esituses laulud „Ei oma õnne peita" (sõnad: A. Haava), „Kadunud ingel" I, „Sügisene lill"(sõnad: J. Liiv), „Ta tuli"(sõnad: E. Enno), „Hainale"(sõnad: rahvaluule) ja „Tipa-tapa hällilaul"(sõnad: E. Enno). „Kadunud ingli" oleksin usaldanud meeshäälele, küll aga on väga mõjuv kooslus klaveriga Liivi ja Enno luulest sündinud lauludes — esimeses leppimatus paratamatusega, laulus „Ta tuli" hea vormitunnetus. Võib-olla oleks võinud ka siin teha mööndusi ja valida lauljale sobivam helistik. Aga see ei ole tõrvatilk, mis rikuks selle kosutava meepoti hõrku maitset.

CD-ümbrised ja bukletid kujundas Tuumik Stuudio OÜ, 2020.

NARRATIIV LÕPPES, AGA LUGU MITTE

MADIS KOLK

Nagu mitmetes järelehüüetes juba rõhutatud, oli Sulev vana kooli intellektuaal. Mõningaid sellega seonduvaid omadusi vaadati imetlusega, mõnega oli aga argisuhtluses keerukam haakuda. Vaieldamatult imetlusväärne oli tema siiras ja kompromissitult lojaalne pühendumus eesti filmikunstile. Kui ma noore teatritoimetajana Teater. Muusika. Kinosse tööle asusin, sai temast ka minu põhiline õpetaja. Tema kinoarmastust näitab juba seegi, et filmiajakirjaniku kutsumust järgides omandas ta keskeas teise kõrghariduse, jättes senise insenerikutse. Kuid lisaks üldisele filmiarmastusele oli ta tõeline eesti filmi patrioot, kes toetas kõike, mida meil selles vallas ette võeti. (Toimetajana heideti talle vahel ettegi filtri puudumist kajastamisvalikute tegemisel.) Lisaks sellele, et ta oli esteet ja filmikunsti nautija, elas ja hingas ta tõepoolest kaasa eesti filmikunsti käekäigule tervikuna, jätmata tähelepanuta ka ühtki lühemat dokumentaal- või tudengifilmi.

Kui tal autorilt saadud tekst käes oli, toimis ja toimetas ta sellega juba inseneri täpsusega. Ta küll aktsepteeris autori mõtteid ka siis, kui ta ise nendega nõus ei olnud, kuid vana kooli mehena ei jäänud tal märkamata ükski viga teksti tühikutes või komakohtades. Kuigi toimetajana pedant, oli tema käitumises ja suhtluses jooni, mis võisid tast jätta pigem korratu, praegusel ajal ehk harjumuspäratult (loodetavasti aga mitte pöördumatult iganenud) boheemlasliku mulje ja aegajalt oli tal raskusi end kella- ja kalendrisüsteemi sobitada. See tekitas probleeme, kuid ebaõiglane oleks nimetada seda tema puhul hoolimatuseks. Kui nõukogude ajal saadeti mõnd kõrget riigimeest viimsele teekonnale, lisati nekroloogis: „Tal oli vaid üks viga — ta ei osanud puhata." Mõnes mõttes kehtis see ka Sulevi kohta. Ta ei olnud küll tänapäevases mõttes karjeristist töönarkomaan, kuid tal puudus eraldusjoon erinevate ajatasandite vahel. Kui enamik inimesi jagab oma aega töö, pere, hobide ja puhkuse vahel, oli temal üks ja jagamatu ajatsoon, kuhu pidi ära mahtuma kogu tema elu. Sama raske, kui oli mõnel kolleegil mõista, miks kõik asjad tähtajaks tehtud ei saa, ei mõistnud Sulev, miks räägitakse suhtelistest ja kokkuleppelistest kalendripäevadest, tundidest ja minutitest, kui film võtab enda alla ometi kogu aja, ja seda juba absoluutses mõttes. Elades ööpäevaringelt sellise absoluuditajuga, oli tal ehk ka lihtsam teha oma tööd ajalikku tänu ja tunnustust ootamata. Sulevi kinokeskkond oli ekraan, mitte punane vaip.

Sulev oli väga seltskondlik. Ta huvitus siiralt inimestest ning värbas ja koolitas välja märkimisväärse hulga noori autoreid. Kuid filmitõde ja fiktsioonireaalsus olid talle kohati kodusemad kui igapäevaelu. Ta oli võimeline vaatama päevas väga palju filme

ja analüüsima neid filmikriitikuna, aga lisaks sellele vajas ta enda ümber just seda fiktsioonikeskkonda — isegi mitte ühte konkreetset fiktsiooni, vaid selle taga avanevat n-ö suurt lugu. Äärmiselt kõnekas on Sulevi kohta räägitav legend, et üks lähedane inimene olevat ta maha jätnud selle pärast, et Sulev käinud üksteist korda vaatamas lavastust „Godot'd oodates", ja see ei ole ju normaalne! Ja ega olegi. Küll aga annab see veidi aimu tollest suurest loost, milles Sulev kogu aeg osales. Kui pisut terminitega mängida, siis just nimelt „loost", sellest mõnevõrra kaootilisest sündmustetulvast, mitte „narratiivist" kui korrastatud ja struktureeritud viisist seda lugu jutustada. Filminarratiiv lõpeb, kui filmis tõstatatud probleemid saavad lahenduse. Kuid see, et probleemid saavad lahenduse, ei tähenda, et küsimusi enam õhku ei jääks.

Narratiiv lõppes, aga lugu oma igaveste küsimustega mitte…

Sulevi kinokeskkond oli ekraan, mitte punane vaip.
Arno Saare foto

VAIKIV FILM TAHAB HÄÄLITSEDA

ENN SÄDE

Ega ma päriselt oskagi seletada, miks tuleb liikuvatele piltidele kohe, kui nad on sündinud, lisada heli — hääli või muusikat. Või polnud neil oma Fred Jüssit, kes õpetab nautima vaikust?

Tulevane filmiklassik, Volmaris sündinud 9-aastane Kostja Märska elab ja õpib sajandi algul, umbes 1904, Riias ja alustab filmitegevust hoopis omapärase ja ammu ajalukku varisenud rolliga: ta on kino r e k v i s i i t o r. Poiss seisab näitelina taga, laseb püssi, teeb plekktahvliga kõuemürinat, laulab. Kolmekümne kahe aasta pärast, 1936. aastal on Tallinna vast avatud uhkes „filmipalees" Gloria Palace veel orkestriauk ja kahekümne kahe orkestrandiga orkester, kelle ülesanne on enam-vähem sama. Ma räägin tummfilmi ajast, õigupoolest ju vaikiva filmi ajastust. Mõtlemapaneva kalambuuriga esineb prantsuse filmiteoreetik Jean Mitry: varajane film polnud tumm, vaid vaikne (*quiet*) ja reaalselt ka kurt kino.

Liikuvad pildid on kuidagi hüpnotiseerinud nutimehi, nii tõsiseid insenere kui ka jaantatikalikke isemõtlejaid. Projekte ja katseid siduda film, st pilt, kas Edisoni fonograafirulliga või veidi hiljem (1887) ka Emil Berlineri grammofoniplaadiga ilmub tol kaugel sajandivahetusel ootamatult palju. Mõned saavad isegi patendi, aga õiget elulooma neist mehaaniliselt paaritatud elementidest siiski ei tule.

Raadiolamp on veel leiutamata, mis tähendab, et vaatesaali ei saa uputada sajadetsibellise helivalliga. Aga lärmi tahaks lüüa. Edison tulebki lagedale ideega võtta midagi ette oma mehaanilise heliaparaadiga, fonograafiga. Ta arutleb õigupoolest täiesti eesrindlikult — pilt ja heli peaksid kokku klappima või nagu meie räägime, olema sünkroonis.

Edison sekeldab kakskümmend aastat pildi ja heli sünkroniseerimise kallal. Tema ühemehe-piilukaamera ehk kinetoskoobi sisse pannakse fonograaf ja mingite kummist kuuldetorude abil mängitakse siis kliendile ette helisid või pigem juhuslikku muusikat fonograafirullilt. Seda asjandust reklaamitakse nüüd kui kinetofoni. Aga põhihäda on muidugi heli nõrgas tugevuses — kui ikka fonograafirullilt tulev kähisev lugu publikule erilist efekti ei loo, jääb oodatav majanduslik edu saavutamata, sünkrooniefektist kõnelemata. Edison lubab lõppude lõpuks oma alluvatel välja töötada ka filmiprojektori. Uskumatult jonnakas boss väidab nimelt, et individuaalsest kinetofonist saadav tulu on suurem suure saali sissetulekust, nii et „miks tappa kuldmune munev hani?".

Tema truu assistent, tegelik filmivärgi leiutaja, šoti-inglise immigrant William Kennedy-Laurie Dickson teeb aga ühe põneva testi (kuuldavasti Edisoni teadmata). Nimelt sätib ta 1894. või 1895. aastal üles suure trehtriga fonograafi ja enda ehitatud kaamera, kutsub sealtsamast töökojast kaks töömeest, võtab ise viiuli ja laseb kellelgi filmikaamera vänta keerutada. Need töömehed siis

tantsivad kahekesi, nagu tollal kombeks, Dickson viiuldab ja nii on sellest eksperimendist saanud helifilmi ajaloo esimene „sünkroonvõte". Niivõrd värvikas lugu lausa karjub seletuste järele: lugu ise on üles võetud Edisoni laboris West Orange'is New Jerseys. Selle fonograafi silinder viiulimängu salvestusega leitakse alles 1960. aastal mitmeks tükiks purunenuna, filmjupp sootuks eraldi. Üksjagu imekombel suudetakse need kaks asja lõpuks kokku viia. Heli, st viiulimängu on vaharullil kaks ja pool minutit (teises kohas 3 minutit 20 sekundit), pilti umbes 17 kuni 21 sekundit. „Umbes" seetõttu, et alles arvutitöötluse abil tehakse kindlaks filmimise kiirus, mis on ebaharilikult 30–40 kaadrit sekundis! Katkine vaharull kleebitakse osavalt kokku ja sealt suudetakse ettevaatlikult maha kopeerida heli. Appi kutsutakse tipptegija, kolme Oscari laureaat, helimees ja montaažiguru Walter Murch, kes need kaks ajas ja ruumis täiesti lahus olnud elementi lõpuks 1998.–2000. aastal kokku paneb ehk meie keeli, sünkroniseerib. (Huviline võib ise vaadata: „The Dickson Experimental Sound Film".) Nüüd oskan öelda isegi viiululoo nime — see on Jean Planquette'i operetist „Corneville'i kellad"…

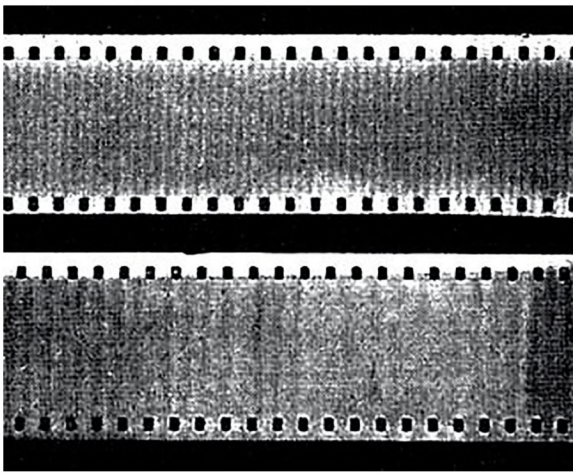
Aga esimene pääsuke ei too veel sooja ja hoolimata Edisoni lootusetutest katsetest ei saa helifilm sündida enne oma aega. Ja kui siis detsembris 1914 kogu West Orange'i kompleks tulekahjus hävib (nitrofilm!), lõpeb ka see pikale veninud, filmihelile pühendatud peatükk Edisoni elus.

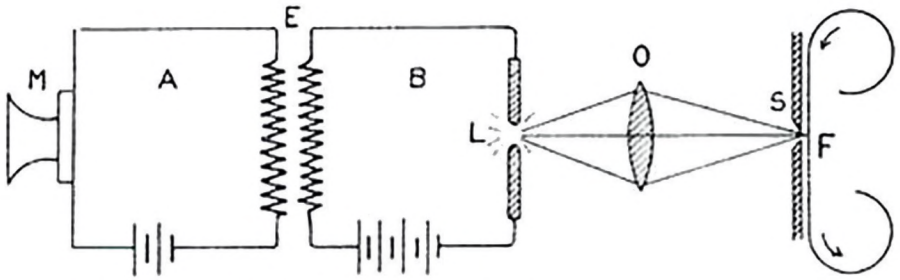
Vaja on sähvatust — *heureka*!, heli tuleb kuidagi siduda otse filmilindiga. Hääl kui õhu võnkumine — kuidas konserveerida heli? Kuidas teha tuul nähtavaks?

Olen sellest varem kirjutanud.[1] Leon Scott ja Rudolf König saavad 1857. aastal prantsuse patendi oma fonautograafile, aparaadile, mis kirjutab tahmasele paberirullile helivõnkeid. Aga ei taasesita neid! See jääbki nn heli graafilise jäädvustamise peatükiks. Kuid samm-sammult lähenevad hakkajad mehed sellele näiliselt lahendamatule ülesandele, sest aeg on juba küps. Lavale on astunud fotograafia ja täiesti ootuspäraselt tekibki lühiühendus — 1878. aastal teeb professor Alexander Blake Rhode Islandil Browni ülikoolis efektse katse. Ta kleebib mikrofoni membraanile tillukese peeglikese, suunab sinna valguskiire, hüüab midagi ja jäädvustab sealt lähtuvad vibratsioonid keerlevale valgustundlikule kettale. Mis tähendab, et helivõnked on fotografeeritud! Edasi on lihtsam minna.

Ajakirjas The Scientific American ilmub 20. juuli 1901 leheküljel 36 saksa teadlase Ernst Walter Ruhmeri artikkel tema üpriski heliseva nimega aparaadist fotografofonist. Ruhmer on tollal 23-aastane. Ja ta astubki ajalukku

E. W. Ruhmeri optilised helivõnked 35-mm filmilindil.





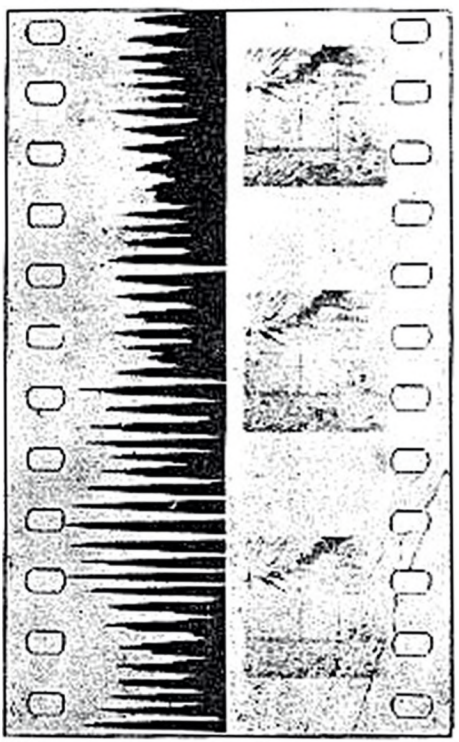
Ruhmeri klassika — M on mikrofon, F on filmilint.

kui tehnikapioneer, kes kasutab esimesena helilainete salvestamiseks 35-mm filmilinti. (Ma ei räägi siin veel filmihelist.) Mis siis, et armetult, aga helivõnked on siinsamas nähtavad. Põhimõte jääb samaks ka kõikides järgnevates täiendustes — mikrofoni tekitatud (ülinõrgad!) elektrilained panevad spetsiaalse elektrilambi („helilambi") võnkuma ja optilise süsteemi abil juhitakse see võbelev valgusvoog aeglaselt liikuvale filmilindile. Ruhmer näeb kurja vaeva salvestatud vöödilise filmilindi kuuldavaks tegemisega, uskudes, et tundlik seleenrakk taastab helivõnked. Hea, et ta ise uskus sellesse, aga ta lisab toreda lause: „Ja kus võimalik, saaks minu aparaat koos kinematograafiaga salvestada kehade ja häälte liikumisi samale filmilindile." Otsekui vette vaatas!

Sealt kaugelt, saja kümne aasta tagant ilmub äkki veel üks tundmatu leidur, Eugène Augustin Lauste. Tema on see Pariisis sündinud mees, kes lõppude lõpuks, juba 1904. aastal taipab sokutada pildi kõrvale filmilindile ka heliriba, aga ta tunneb Ruhmeri tööd ja usub, et saab parema tulemuse, kui kasutab kahe magnetpooli vahel võnkuvat peeglikest. Praktilise tulemuseni jõuab leidur 1910. ja 1912. aasta vahel. Saadud pilt on siin. Praeguseks on alles kolm killukest testlinti, üks umbes poolemeetrine. Me vaatame tõenäoliselt maailma esimesi juppe helifilmist peaaegu niisugusena, nagu helifilm ka tänapäeval on.

Kui inimkond ei oska öelda, kes leiutas kirve või ratta, siis fotograafilise heli ilmumine filmilindile kõrvuti pildiga jääb Eugène Lauste'i teeneks. Ajalugu pole olnud õiglane, Eugène

E. A. Lauste'i esimene filmiheli.



Lauste'i nimi jääb kauaks tagaplaanile, kuigi ta ellu mahub lühiajaline töö Edisoni juures ning hiljem tihe koostöö ja sõprus imemehest Dicksoniga. Temast ei saa ärimeest… Kas geeniuste saatus peab alati niisugune olema?

Aga jälle — seda võnkuvat-võbelevat heliriba pildi ääres ei osata veel lugeda, lugeda nii, et saalitäis inimesi seda kuuleks. Üks ketilüli tummast rääkijaks saamisel on veel puudu. Elektroonilist valmisolekut maailmal veel pole. Veel pole leiutatud raadiolampi!

Kuid geeniused juba tasapisi tegutsevad. Lavale astub kaks leidurit, kes esiotsa nagu polekski seotud siinse jutuga, aga kes aitavad kõige otsesemalt kaasa filmiheli sündimisele.

Ameeriklane Lee de Forest on prantsuse hugenottide kauge järeltulija, meisteräparduja. Pidevad patentide kohtuasjad, neli abielu, palju ebaõnnestunud ärisid, partneritepoolne petmine, süüdi mõistmine postipettuses, siis õigeks mõistmine, üle kolmesaja patendi, millest vaid üksikud on edu toonud. Ta sureb 87-aastasena, pangaarvel 1250 dollarit.

Muidugi on ta kursis teiste uurijate töödega: inglane Sir Ambrose Fleming on 1904. aastal valmis saanud kahe elektroodiga vaakumlambi, mis jääbki dioodina tööle. De Forest taipab mingi geniaalse sähvatuse ajel 1906. aastal sättida sellesse (vähese gaasilisandusega) vaakumlampi kolmanda elektroodi, mida tuntakse võrena (USA patent 879532, 18. veebruar 1908). Tulemuseks on nõrkade elektrisignaalide enneolematu võimendamine. Ja maailm ei ole enam endine, elektroonikaajastu on alanud. De Forest hüüab vastsündinud raadiolampi audioniks ja peab ennast surmani raadio isaks. Aga Nobeli preemia jääb tal siiski saamata.

Otsekohe ilmuvad de Foresti leiutise edasiarendajad ja neid on laias ilmas kümneid tosinaid. De Forest hädise ärimehena müüb oma leiutise odavalt suurfirmale, kahetsedes hiljem surmani hane müümist koos kuldmunadega.

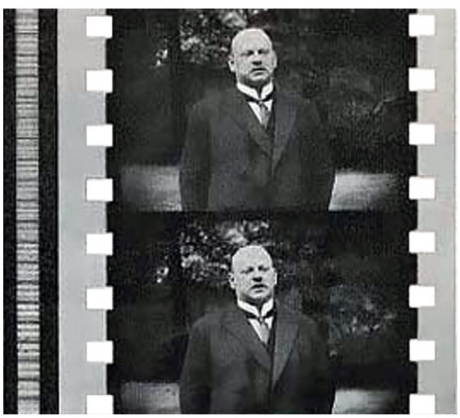
Aadlikust soomerootslane Eric Tigerstedt kohendab seda jänki konstruktsiooni nii, et võimendustegur mitmekordistub, ja tema täiendustega raadiolamp läheb Telefunkenis masstootmisse. Tigerstedt, mõnikord ka Soome Edisoniks hüütud noorhärra, on kärsitu, filmi väärt seikleja oma kuuekümne nelja patendiga, paljude uppi läinud firmadega, kireva eluga Soomes, Rootsis, Taanis, Saksamaal ja USAs, kus ta sureb õige noorelt. Aga ta jätab meile 1915. aastal terastraadile salvestatud soomekeelse laulukatke „Voi äiti parka ja raukka" (kas Edisoni lauldud „Mary had a little lamb" meenutus?). Nähtavasti on aeg tema jaoks küps ja ta hakkab energiliselt tegelema filmiheliga. Kahjuks ei saa täpsemalt sotti, millega nimelt, sest allikad räägivad ebamääraselt tema katsetest mingi peene metall-lindiga. Küll aga on juttu salvestatud helide võimendamisest ja valjuhääldite loomisest. Igatahes saab ta 28. juulil 1914, esimese ilmasõja eelõhtu viimasel hetkel Saksamaal patendi nr 309 536 helifilmi protsessile. Ta jõuab teha lühikese testfilmi „Word and picture" ja näidata seda kinnises ringis teadlastele, enne kui ta saadetakse Saksamaalt välja kui „vaenuliku riigi (st Venemaa) kodanik". Saksa riik omastab kõik tema patendid… Tema film „Word and picture" pole nähtavasti säilinud, küll aga nimetavad asjatundjad seda maailma esimeseks filmiks, mille heli on f i l m i l i n d i l!

Euroopas ollakse Ameerika filmiasjadega hästi kursis. Kuid üht-teist

põnevat on teoksil siinselgi mandril. Veel 1918. aastal — maailmasõda alles siinsamas — alustavad Saksamaal kolm meest, Hans Vogt, Josef Engl ja Joseph Massolle oma heliekspermente ja patenteerivad 1919. aastal TriErgoni protsessi, mis muundab (äsjasündinud raadiolampide abil) helivõnked muutuvateks elektrisignaalideks ja sealt edasi spetsiaalse hõõglambi abil valgussignaaliks. Muutuva valgussignaali saab kopeerida otse filmilindile, kus heleduse-tumeduse võbelemine sõltub helisignaali tugevusest ja sagedusest, st hääle tugevusest ja kõrgusest mikrofoni ees. Heli on nüüd koos filmiga ühes tükis, tülikas sünkroonsusprobleem oleks nagu lahendatud.

Moodustub ettevõte TriErgon („kolme töö"), mis teeb õige erilise otsuse heliriba filmilindile saamiseks. Et säästa tummfilmiaegset pildikaadri suurust, tekitavad kolm sakslast eraldiseisva 7-mm heliriba väljapoole pildivälja, saades niimoodi 42-mm laiuse ebastandardse filmi. Ega sellest õiget elulooma tule — keerukad vahekopeerimised, erilised projektorid kiirusega 20 k/sek ja veel tuhat häda. Aga filmilukku kirjutavad nad ennast siiski sis-

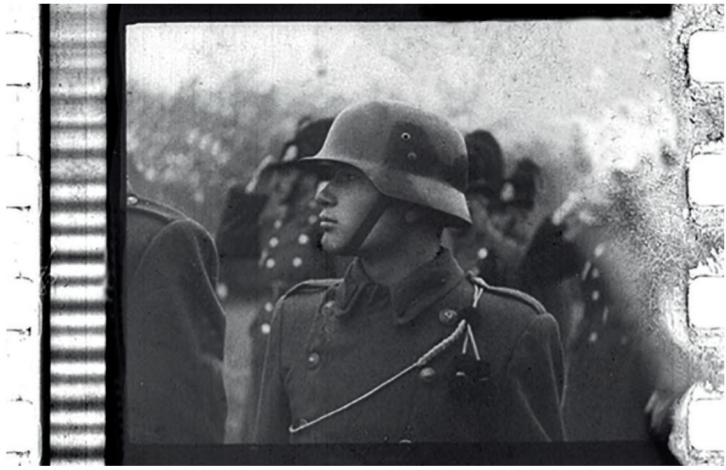
TriErgoni 42-mm film. Heliriba on väljaspool perforatsiooni.



Tummfilmi pildikaader. T. Lutsu „Noored kotkad", 1927.

se; 17. septembril 1922 toimub esimene TriErgoni meetodil põhinev helifilmi avalik näitamine Berliini kinos Alhambra. Järgnevatel aastatel teeb UFA stuudio TriErgoniga veel paar totaalselt läbikukkunud mängufilmi — tehniline valmisolek pole isegi Saksamaal säärase ebahariliku filmilindi tarvis tasemel.

Aga tagasi de Foresti juurde. 1920. aastal hakkab ka tema tegelema filmiheliga, sest nüüd on ta lõpuks suuteline võimendama nõrku helilaineid. Ja ta laenab ideid oma eelkäijatelt, näiteks Tigerstedtilt või TriErgoni härradelt. 1921. aasta oktoobris läheb naksakas leidur Berliini, kus kohtub aasta jooksul saksa leidurite Engli, Vogti ja Massollega, kuid uurib ka teisi Euroopa helifilmisüsteeme. Tagasi Ameerikas kuulutab ta ehtsa jänkina (reklaam ennekõike) kõvahäälselt oma peatsest



UFA filmikroonika muuttihedusega heliriba.

helifilmist. Paraku korjab ta süsi pea peale võõraste ideede kasutamisega ja raiskab kümneid aastaid kurnavate patendivaidlustega. Tema järjekordne firma Phonofilm kasutab muuttihedusega[2] heliriba; helilamp on standardne lamp, mis pidevalt läbi põleb ega reageeri helimodulatsioonile piisavalt kiiresti, valguse parasiithajumine rikub heli. Ka fotorakuga heli lugemine on niru. Üksjagu lärmakas leidur pöördub Theodore Willard Case'i poole, kes on selleks ajaks leiutanud tunduvalt parema „helilambi" ja tundlikuma fotoraku. Selle koostöö tulemusena näitab de Forest 1923. aasta kevadel publikule The Phonofilm Company esimest lühikest helifilmi. Edaspidi vorbib ta neid New Yorgis veel palju, tihti üks-kaks tükki nädalas. 1924. aastaks on Ameerika idarannikul kolmkümmend neli kinoteatrit varustatud De Forest Soundi aparatuuriga. Üle tuhande filmi nelja aasta jooksul, vodevillid ja muu säärane värk.

Ja ei mingit furoori. Kuigi minu arvates tuleks just siit, kevadest 1923 hakata lugema USA helifilmide algusaega. Aga Hollywoodi mogulid (Carl Laemmle Universalist ja Adolph Zukor Paramountist) on ennast vägevalt sisse seadnud tummfilmi maailmas ega näe mingit põhjust lõhkuda seda „vaikust" mingi helilise frivoolsusega.

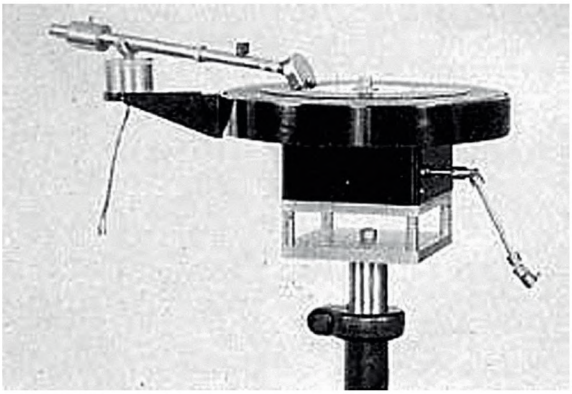
Veel üks huvitav asjaolu — de Forest filmib oma helifilme kiirusega 21 k/sek, mis hilisematel, päris helifilmi aegadel (24 k/sek) teeb nende taasnäitamise raskeks. Et heliriba on nüüd tunginud filmilindile, tuleb pildil ennast kahe millimeetri võrra kitsamaks tõmmata ja klassikalise 4:3 formaadi säilitamiseks tekib piltide vahele horisontaalne must riba. Lõpuks jääb formaadiks 1,37:1.

Hollywood ei hooli de Foresti helifilmikestest, aga kinoketid on ju kõik suurfirmade käes. Ja de Foresti heli on tõepoolest niru, sõnadest saab halvasti aru, suured moonutused ja müratase. Kõik see diskrediteerib üksjagu kogu ettevõtmist. Pealegi on ennastimetlev de Forest unustanud filmide esmaesitlusel Rivoli teatris mainida oma kaasautori Case'i nime ja koostöö läheb pauguga lõhki. Septembris 1925 lõpetab Case koostöö „raadio isaga", lükates de Foresti helifilmiärist välja, väitmata siiski, nagu oleks tema, Case, leiutanud helifilmi.

Case teeb põhimõttelisi muutusi uue filmiliigi anatoomias, mis jäävadki normiks: toob projektori helipea pildipea alla, kinnistab heli asukoha filmilindil 20–21 kaadrit enne pilti, rakendab esimesena kokkuleppelist kiirust 24 k/sek ja ehitab lõpuks filmikaamera Movietone News, mis saab üsna edukalt hakkama ka heli salvestamisega samale negatiivile üheaegselt pildiga. See jääbki uudistekaameraks, küll mobiilseks, aga tehniliselt kohmakaks: kui vaja pilti monteerida, tuleb heli sealt eraldi lahti kopeerida jms.

Kuidas nüüd olla? Sakslased raiuvad kui rauda, et maailma esimese helifilmi tegid nemad. Neid „esimesi" kipub olema rohkem, kui mu nõder sulg suudab kirja panna…

Läheme tagasi Ameerikasse, sest siin sünnib teine, üpris ebaharilik tehniline lahendus üsna niru filmiheli parandamiseks — Vitaphone. Iseenesest on tegu kurioosse tagasiminekuga Edisoni fonograafi ja filmilindi sünkroniseerimisaega. Et esimesed nn muuttihedusega helifilmide süsteemid on armetu helikvaliteediga, otsustab Sam Warner võtta kasutusele heliplaadi, mille tehniline tase on selleks ajaks muljetavaldavalt hea. Western Electricu insenerid loovad uue plaaditüübi, 41-sentimeetrise läbimõõduga ja 33 1/3 pöördega (sellegi uenduse esimesena maailmas), mille heli on mäekõrguselt üle tollasest heliribaga filmililindil saavutatust. (Kuigi seda väidet tasuks uurida! Vitaphone'i nõela surve on 80–170 grammi ja sagedus vaid 4300 Hz. Küll on müratase märgatavalt väiksem.) Üks plaat mängib enam-vähem kümme minutit, mis on ühe filmirulli aeg, seega lisandub igale filmile nüüd kohvritäis plaate. (Olen säärast suurt plaati ise käes hoidnud ja



Plaadimängija Vitaphone.

mänginud Leningradi Kinoinseneride Instituudi laboris küllap 1959. aastal.)

Mis edasi? Konstrueeritakse spetsiaalne plaadimängijat ja filmiprojektorit ühendav jäik veosüsteem, hirmkeeruline (ja ebakindel) plaadi ja filmi täppiskäivitus, ja Warner Brothers teeb 6. augustil 1926 „Don Juani" esietenduse John Barrymoore'iga peaosas. Ajalukku läheb see proovifilm kui lugu, kus suudeldakse kokku sada kakskümmend seitse korda! Õigupoolest pole see ju helifilm, üksnes mõned muusikalõigud ja taustahääled, aga menu on suur.

Ühte meest, George Groves'i tahaksin eraldi mainida. Groves on väidetavalt esimene Hollywoodi pärishelimees selle filmi juures (minu muistne kolleeg ju), aga ta on ka Woodstocki helimees ja seda annab juba imestada.[3]

Uued kondensaatormikrofonid, vägev võimendus ja head valjuhääldid — plaadi „uskumatult hea kvaliteet" petab publiku esiotsa ära ja pärast suuremat ja väiksemat sebimist firmade vahel toimub 6. oktoobril 1927 New Yorgis Warneri kinoteatris „Jazz Singeri" („Džässilaulja") esilinastus, peaosas Broadway dünamo Al Jolson. See film purustab kõik kassarekordid,

Muutlaiusega heliriba.

maailmalinastustelt tuleb kokku 3,5 miljonit dollarit. Warner Brothers on nüüd Hollywoodi peategija ja „Jazz Singerit" püütakse tänaseni lükata iga hinna eest filmilukku kui esimest helifilmi. Mida ta ju tõele näkku vaadates mitte pole! Euroopas nimetataksegi sääraseid helifilme nõelahelifilmideks. Üks veider asi veel — näen ühte vihjet, just nagu oleksid need filmid jooksnud kiirusega 22 k/sek.

Paljutõotav masinavärk on käima lükatud, kinod peavad ennast varustama kalli moodsa sisseseadega. Esiotsa on kasum vägev, kuid õige pea hakkavad tulema tagasilöögid: on üleinimlik käivitada plaat ja film alati täpselt, kõiksugu katkemised ja nõela ärahüppamised hävitavad sünkroonsuse, plaati ei õnnestu maha mängida üle kaheküme korra… Aga et asja taga on suur kapital, peab see kummaline anakronism vastu kolm-neli aastat, enne kui Warner Bros teatab Vitaphone'i pensionile saatmisest. Ja ka siis veel, kindlustamaks kogu masinavärgi pehmet maandumist, jätkatakse mõnda aega Vitaphone'i filmide tegemist koopiatena juba uutelt RCA-süsteemse heliga filmidelt! („Warneri filmid saadaval nii heli filmil kui heli plaadil!")

Suure ajakirjandusliku müra sees töötavad aga General Electricu mehed vaikselt oma märksa paljutõotavama helisüsteemiga. Charles A. Hoxie teab nähtavasti Alexander Blake'i efektsest katsest 1878. aastal Browni ülikoolis (või ei tea?) ja võtab kasutusele sama kiire toimega peeglikesega galvanomeetri, töötades välja nõndanimetatud muutlaiusega[4], Photophone'iks nimetatud helisalvestuse süsteemi. Aastatel 1926–1927 julgetakse seda kasutada ka esimestel avalikel demonstratsioonidel. Heliribal on nüüd üksnes mustade ja valgete helilainete amplituudi võnkumine; halle vahetoone pole vaja, need on kahtlased asjad müratase silmas pidades. Firmade ameerikalikus kokku-lahku-mängus saab sellest nüüd üldisemalt RCA süsteemina tuntud optiline helisalvestus. Õige varsti tuleb sama süsteemiga kaasa ka Westrex, ehkki leiutab oma nn valgusventiiliga (*light valve*) seadme. (Westrexiga saab salvestada nii muuttiheduse kui muutlaiusega heliriba.)

Siia sai palju keerulisevõitu sõnu, aga keerulisemaks see maailm ju aina lähebki. Kui esimest nn muutuva tihedusega heliriba, muuttihedusriba („triipkoodi") saadakse kopeerida ül-

diselt lihtsavõitu seadmetel, siis nüüd on aeg professionaliseeruda.

Filmi enda fotograafiline teralisus tõstab tugevalt heli müra taset. Sestap sünnibki põhimõtteline täiendus fotoheli maailmas, nn helinegatiiv (ülipeeneteraline ja ülikontrastne filmilint, mis tõstab kvaliteedi väga heaks). Toimub dramaatiline lahutus — pildi negatiiv ühele lindile ja heli negatiiv teisele lindile. Uus RCA süsteem on keeruline, seda juba põlve otsas valmis ei tee. Aga seda täiendatakse ka nn mürapiirajaga, mis kujutab endast teravmeelset mehaanilis-optilist lisandit, mille sakslased klaartooniks nimetavad ning mida soomlased ei suudagi omakeelseks tõlkida, nimetades seda lihtsalt *noiseless*-seadmeks. RCA on maailma helifilmi tipus — hetkeks tundub, et „ajalugu on valmis" ja et need masinad töötavad vaat et 40–50 aastat ühtejutti.

Pärast stuudiote pikki ja keerulisi läbirääkimisi on 1929. aastaks 75% Hollywoodi filmidest nii või teisiti helifilmid. Kahe aasta jooksul, 1927–1929 investeerivad nad helivärki üle 300 miljoni dollari (vaesed kapitalistid!), aga see tuleb kuhjaga tagasi.

Kuid maakera on endiselt veel ümmargune, laperguseks hakkab ta muutuma alles meie päevil.

Mis toimub nendel aegadel Euroopas ja mujal? Ega ma leiagi tollases helifilmi stardi aegses Euroopas ühtegi silmatorkavat indiviidi, kes oleks omapäi seda komplitseeritud asja arendanud. Töö käib ikka rohkem suurte firmade ühisjõul. Kui siis ehk Oskar Messter, sünnilt berliinlane, kes näitab augustis 1903 esimest korda „kõnelevat ja laulvat fotograafiat" keiserliku Berliini Apollo teatris, olles seega saksa varajase filminduse pioneer. Muidugi plaadilt, kuid elektriliselt sünkroniseeritavalt. Raske on seda nüüd helifilmiks nimetada. Aga Messter on kahe jalaga saksa filmis sees — ta toob projektoritesse sisse nn Malta risti, on osaline UFA (Universum-Film Aktiengesellschaft) filmistuudios ja 1928. aastast ka Tobise helifilmistuudios. Tänaseks peaaegu unustatud suurmees.

Ton-Bild-Syndikat ehk Tobis on väga agressiivselt turgu vallutav firma, mis moodustatakse 20. augustil 1928 Berliinis. (Ma süvenen siin Saksa helifilmiasjadesse rohkem, kui ehk viisakaks peetakse, aga kuna Eesti Kultuurfilm ostab just nimelt siit 1936. aastal uue kalli sisseseade, siis ehk antakse andeks.) Saksamaa, tollal veel Weimari vabariik, on vaevu jalule tõusmas pärast kaotust Esimeses maailmasõjas. Churchilli sõnul olid Versaille' lepingu majanduslikud klauslid „sedavõrd õelad ja rumalad, et nad muutusid ilmselt täiesti mõttetuks. […] Kui võidukad riigid omastasid umbes miljardi naela väärtuses Saksamaa varasid, laenasid peamiselt USA ja Suurbritannia mõni aasta hiljem Saksamaale enam kui poolteist miljardit naela."[5] Selline majanduslik maastik toidab hakkajaid ärimehi ja 1929. aastal asutavad suurfirmad AEG ja Siemens&Halske uue, filmiseadmeid tootva Klangfilmi. Niisiis, Tobis toodab filme, Klangfilm seadmeid. TriErgon lahustub segasevõitu patendisõjas nii siin, Euroopas, kui USAs. Ja ühtäkki on Euroopa filmiturg sakslaste valitseda, mis muidugi ärritab ameeriklasi. Kes siis nende kultuuriimperialismi ei tea! 29. oktoobril 1929 on Wall Streeti finantskriisi algus, korporatiivne USA filmimajandus teeb vägeva jõnksu, aga tuksub edasi.

Konkurentsilahingud RCA, ERPI (Electrical Research Products Incorporated) ja Tobis-Klangfilmi vahel on üs-

na verised, kuni lõpuks, 19. juunil 1930 kirjutavad osapooled alla nn Pariisi rahulepingule (Klangfilmist on kohal direktor Kirnteilnahmen). Maailm jagatakse taas ära: Tobis-Klangfilmil on seadmete ainuõigused järgmistes riikides: Saksamaa, Danzig, Austria, Ungari, Šveits, Tšehhoslovakkia, Holland, Hollandi India, Taani, Rootsi, Norra, Bulgaaria, Rumeenia, Jugoslaavia ja Soome. Ameeriklastel on ainuõigused Ameerika Ühendriikides, Kanadas, Austraalias, Uus-Meremaal, Indias ja Nõukogude Liidus. Kõik ülejäänud riigid, sealhulgas Itaalia, Prantsusmaa ja Inglismaa, on avatud mõlemale. Eestit, Lätit ja Leedut see helifilme ja -seadmeid korrastav kokkulepe ei puuduta. Mingeid kaugeleulatuvaid järeldusi ei julge siiski siinkohal teha.

Nii saabki praktiliselt pensionile määratud Vitaphone ka Euroopas oma plaate kedrata. Tobis-Klangfilmil on pärast patendivaidlusi USAga nähtavasti käed lahti. Insenerid Klangfilmis aga suunavad oma taibu salvestamisseadmete arendamisele, mille aluspõhimõte on heliriba filmilindil, heli filmil. Esialgu, vähemasti 1931. aastani kasutavad nemadki laialdaselt läbilöönud muuttihedusega süsteemi kerri rakuga[6].

Ma ei saagi kindlalt öelda, millal Klangfilm läheb üle RCA muutlaiusega süsteemile (amplituudmenetlus), kuid 1936. aasta heliautos on see juba olemas. Just sellise auto ostab endale Eesti Kultuurfilm. Tobis-Klangfilm on peaaegu monopoolses seisundis, aga ta on kallis firma. Mis tähendab, et vaesemad firmad otsivad teistsuguseid ja odavamaid lahendusi (ja sellega kaasneb teadagi „vaese mehe" sündroom kehvade lahenduste näol).

Nõukogude Liidus käivad asjad teisiti kui ülejäänud maailmas. Kodusõjajärgne majanduslik kaos on pidurdanud ka heli tulekut vaevu tuksuvasse vene kinno. Stalini 1. viisaastakuplaan 1928–1932 keelab välismaiste filmide, tehnoloogia ja toorfilmi sisseveo. „Majanduslik sõltumatus kapitalistidest, kogu toodang omavalmistatult kodumaine, välismaiseid patente olla ei tohi" — umbes nii hüütakse kõrgetelt tribüünidelt. Vene teadlased Pavel Tager Moskvas ja Aleksandr Šorin Leningradis näitavad oma teineteisest sõltumatult tehtud katsehelifilme 1929. aastal. Šorin (on olnud minu

Klangfilmi heliauto Ford.

koduinstituudi õppejõud) võtab aluseks muutlaiusega süsteemi, Tager jääb muuttihedusega heliriba juurde. Kui palju nendes kahes helimasinas muust maailmast sõltumatut tehnoloogiat on, pole minu otsustada. Filmiilmas on tollal töös umbes kakssada erisugust helikaamerat! Aga kuna bolševike lagastatud riigis pole veel piisavalt helikinosid, jääb vene vaataja 1935. aastani tummfilmide kütke. Viimane Nõukogude Liidu tummfilm tehakse 1938. aastal…, ehkki Sojuzkino on vahepeal tasakesi siiski sunnitud alla kirjutama lepinguid välistootjatega.

Üks esimesi nõukogude mängufilme, mis võetakse üles osaliselt juba helifilmina, on juunis 1931 esietendunud „Lähetus ellu" („Putjovka v žizn"; tegijateks Ekk, Januškevitš, Stolper). Olen seda filmi vaadanud oma õpinguaastatel Leningradi Kinoinseneride Instituudis küllap 1958. aastal. Ka siin on pealkirja alla märgitud, et film on tehtud Tageri helisüsteemiga (täitsa nagu välismaisedki filmid!), aga oh häda — oleme helitudengitena ju kuulnud/näinud normaalseid helifilme, selle hädine tase lööb aga lausa pahviks. Kohutavad moonutused, suur müratase, kohati ei saa sõnadest arugi… Muidugi, oma aja laps, aga et tase nii hale on, on siiski suur üllatus. Et film on kuulutatud nõukogude filmiklassikaks, dubleeritakse ta küllap 1950-ndate lõpus moodsama tehnikaga uuesti vene keelde.

Mul pole plaanis siinses „rahvavalgustuslikus" loos puudutada filmiheli esteetilisi küsimusi, kuigi need on iseenesest uskumatult põnevad. Ja uskumatult vastuoksuslikud. Küllap vähegi asja vastu huvi tundvad inimesed teavad neid kuulsaid klassikute proklamatsioone: „Filmi ilmuv heli toob kaasa selle kergekäelise kasutamise „kõrgkultuurilistes draamades" ja sellesarnastes „ülesvõetud" teatraalsetes etendustes. Nõndamoodi käsitletav heli hävitab montaažikultuuri." (Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov, august 1928) Samasuguseid põlastavaid hüüatusi võib kaante vahele koguda terveid köiteid. Asi on lihtsalt selles, et esimesed helifilmid oma helikvaliteediga on tänapäevastest valgusaastate kaugusel ja peenelt häälestatud kõrvaga tummfilmiklassikud ei suuda siin näha, õigupoolest kuulda „helget tulevikku".

„Rääkivad ja häälitsevad filmid on midagi täiesti uut. Huvitavad leiutised, kuid ma ei näe neid väga kauaks moodi jäävat." (Louis Lumière)

„Helifilmi on sama palju vaja kui laulvat raamatut." (Viktor Šklovski)

„Ma ei karda, et kriiskav helifilm kunagi meie kinoteatreid häirima hakkaks." (Louella Parson)

(*Järgneb.*)

Viited ja kommentaarid:

[1] E. Säde 2016. Säde filmist, lk 427.

[2] „Muuttihedus" on Heino Pedusaare veebruaris 2020 pakutud uudissõna „intensiteetse" asemele. (Inglise *variable density*, saksa *Intensitätsschrift*.)

[3] Woodstocki 1. rokifestival toimus augustis 1969, Vietnami sõja ajal. Sellel oli 400 000 külastajat, peaesinejaks Jimi Hendrix.

[4] „Muutlaius" on Heino Pedusaare uudissõna „transversaalse" asemele. (Inglise *variable area*, saksa *Amplitudenschrift*.)

[5] W. S. Churchill 1995. Tormihoiatus, lk 26.

[6] kerri rakk (*Kerr cell*) on valguse modulaator kahe elektroodiga nitrobensooli lahuses. Erilise optilise seadeldise abil juhitakse valgus läbi kerri raku filmilindile, voolukõikumised mõjuvad kerri raku valguse läbilaskevõimele.

REVÜÜ

DONALD TOMBERG

I

Hardi Volmeri „Elavates piltides" (2013) on tore episood, kus segaduses eestlane ei tea, milline lipp tuleks parasjagu heisata. Okupeerimine käib ja vaheldub nii kiiresti, et järg võib käest kaduda. Aga lipp, mis välja panna, peab olema õige, muidu… Film „Elavad pildid" lõppes, kui tegevus jõudis üheksakümnendatesse. Mis sai edasi? Nii mõnestki ahnest ja tublist kommunistist sai üheksakümnendatel eluaegne vabadusvõitleja ja rahvusluse eest seisja (kuigi kõiki toonaseid parteilasi ei saa kaugeltki ühte patta panna). Pelgalt poolteist inimpõlve hiljem, kui rahvuslusele langeb taas osaks häbimärgistamine, tuleb edumeelsematel soeng ja südametunnistus jälle uueks seada.

Nietzsche järgi on nii, et seda, mida pidada tõeks, dikteerib võim ja postmoderni klassikud jätkavad samas vaimus. Kui nii, siis ainus, mis pihku jääb ning millele toetuda, ongi võim. Loosung „Kõik on poliitika" sobib vastavat arusaama hästi ilmestama. Boonusena saime seejuures teada, mida kujutab endast „kõik" kui selline, ja vaadata uue pilguga pilvi taevas, hälli, mille ema heinamaale viis, ja siili põõsas. Ühtlasi selgub, et kui „kõik" on nii, siis on vabadus sisulises mõttes illusioon, sest talle jäävad vaid välised, kvantitatiivsed, mõõdetavad aspektid. Ei mingeid sisemisi kategooriaid ega metafüüsikat, vabadus on mõistetav vaid seadus(t)e poolt reguleeritud suhetena, nii nagu seda mõistab üks või teine poliitika (loe: võim). Tark inimene kogub seepeale juba ette mitut sorti lippe valmis.

Selles „kõigele" apelleerimisega kaasnevas sisemises vastuolus saab mängida lõputut tennist. Kui poliitikas räägitakse väärtustest, siis kas need väärtused on sündinud tänu poliitikale või sellest sõltumata, isegi selle kiuste?

— Hea küll, vabaduse saame seadustele taandades poliitilisse diskursusesse pakkida, aga nt armastuse?

— Kui vaja, pakime ära ka armastuse, tekitades tajutud kohustuse jaatada ja armastada seda, mida poliitiline diskursus ette näeb. Ja nagu näitab ajalugu, see toimib.

— Nojah, aga säärane vabadus ja armastus ei ütle ju vabaduse ja armastuse kohta midagi, üksnes manifesteerib „seda" poliitikat.

— Aga mingit vabadust ja armastust kui sellist, midagi, mis on väljaspool poliitikat, polegi.

Innovatsioon — loomingulisus.

— Vaat, on mingid pärismaalased, kes elavad siiani kiviajas, ei mingit innovatsiooni, neil pole vastavat mentaliteeti. Aga meie oleme loonud innovatsiooniks tingimused ja arendame seda poliitilise sihina.

— Tundub ometi, et „mängiv inimene", *homo ludens*, on selline loomu poolest, mitte tänu poliitikale. Jne.

Kogu selle võrdlemisi viljatu vaidluse saab kokku võtta ühe lausega. Seal, kus kõik on vaid sotsiaalne konstruktsioon, ei ole kohta sakraalsele.

Kõik on poliitika!
Fotod internetist

Ja siit edasi, kui pole kohta sakraalsele, pole kohta ka hingele. Kui pole kohta hingele, pole elu pärast surma. Kui pole hinge, pühadust ja elu pärast surma, siis pole eksistents midagi muud kui tumm tähendusetus, mõtetus juhuslikult sündinud kosmoses (ja selle peale, kuidas maailmakõiksus, lõpmatu ruum on sündinud juhuslikult, pole öelda muud kui vau! ja

anda siit Linnutee servalt talle mõned instruktsioonid). Kui nii, siis ei toida meid ka mingi humanism, sest millelgi, eelkõige kannatustel pole mõtet, kõik, sh jauramised väärtustest on tilulilu ja ainus, mis loeb, on tunda end oma eksistentsi ajal võimalikult hästi. Ja kõige toredam, et siis pole ka mingit südametunnistust tegelikult olemas, sest ka see on vaid mingi konstruktsioon. Täielik vabadus — ja ilgelt lämmatav.

Üks viimastest suurtest filosoofilistest küsimustest: Mis on vaim? Ok, eks tehisintellekt vastab ära.

Meie kaasaja ärev haiglaslikkus seisnebki ühelt poolt ülepolitiseerumises, igasuguse väärtusruumi ja üldse „kõige" muut(u)mises pelgalt poliitika objektiks. Kõik, mis inimesse puutub (ja enamgi!), on sotsiaalne konstruktsioon ja sellisena poliitika. Paberi peal on kõik tore, aga elus endas see hoiak lämmatab ja mõjub destruktiivselt, kuna ei võimalda lihtviisilist vaimset juurdumist ja elamise sügavust, ei lase „igavikku enesele otsida". Kristjan Jaak näitab oma luuletusega „Kas siis selle maa keel" kätte parima, mida poliitika teha/võimaldada saab, ja sellegi, kus poliitika lõpeb. (Või ütleme nõnda, et rahvuslikust ärkamisest ei saa rääkida väljaspool poliitilist konteksti, aga see, mis nõnda ärkab ja suhetes-reeglites poliitilised muutused kaasa toob, ei ole ise poliitika.)

*

Samas, võim, mille taga on avalik jagatud arvamus, on jõud, mille ees vanguvad ka tugevad, ja sellega vastuollu sattuda on suurem hirm, kui argus niisama ja muidu ette annab. Sest siis saab oluliseks, mida küla arvab. Ja selle ümber tants käibki. Kuidas panna küla arvama seda, mida on „meile" vaja? Selleks on poliittehnoloogiad, meedia jne. Kas aga külal võiks olla mingi jagatud ja väärtuslik (oma) arvamus kõigest sellest sõtkumisest sõltumatult?

Kui me nii küsime, siis küsime tegelikult vooruste kohta, mida pidada universaalseks. Ja siin on kaks „asja". Sõna „voorus" ja üldse voorusele osutamine ajab paljud inimesed kohe endast välja. Vooruse järgimine tähendab ju isiksuse ja tema raskelt kätte võideldud vabaduse lömastamist, vähemalt survet sellele. Täna räägite voorusest, aga homme keelate mulle tangotantsu ja suudluse pargipingil… Ja paljud tublid kodanikud on ju teekonnal üle kuristiku, teispoole head ja kurja, mis mõttes siis voorus?! See on üks asi. (Ja muide, voorustest rääkida ongi raske, sest siis ju eeldatakse, ja eks ka põhjendatult, et voorusest rääkija on ise läbinisti vooruslik, aga ta ei pruugi seda kaugeltki olla.) Teine asi on see, kuidas voorus rakendub praktikas nii, et keegi selle üle ei kobise ja isegi ei mõtle, et tegemist on voorusega.

Ma kasvasin Kurla külas. On üks selline küla Kesk-Eestis, ammendamatu oma mitme kandi, knihvi ja kihiga. Ja muuhulgas oli seal (ja minu teada ka mujal külades) täiesti tavaline, et kui keegi läks oma kodust, talust välja, näiteks naabrile külla või tundideks heinamaale või kuhugi, siis välisust lukku ei keeratud. Uks pandi lihtsalt kinni ja luud vastu ust — see oli märk võimalikule saabujale, et pererahvas on ära. Ja keegi ei arutlenud kunagi, et selle fakti taga, et nii saab teha, on mingi jagatud voorus(lik hoiak). Aga on. Ja keegi ei mõelnud ju seejuures ka mingist riiklikust seadusest-karistusest.

Nüüd, kuigi maapiirkondadest enam suurt midagi võtta ei ole, murtakse sisse majadesse, mis kas või natukeseks ajaks on üksi jäetud, pätipoisid passivad peale. Nii et voorusega, või ütleme peenemalt, jagatud vooruse keskel elada on siiski just nagu parem kui ilma selleta. Aga noh, siis ei ole muidugi vabadust, see on see häda.

Ja siiski, veel praegugi on Eestis kohti, kus lihtsalt luud ukse taha käib, või veel enamgi, ettevõtja tellib kauba ja see seisab tal näiteks suveöösel õues, lihtsalt kile peal… Ma parem ei ütle, kus.

Saab ka teisiti, rõhutades voorust nii, et see reaalselt toimib ja samas… ei saa arugi, et esile on tõstetud voorus, sest jutt käib ju mingist teadmisest, et kuidas on. „*No man left behind*", see on sõjaväeline deviis ja käitumisjuhend. Ja ikkagi oli minu jaoks üllatav, kui taipasin, et see on seesama, mida ütleb Kristus, kui räägib karjusest, kes jätab karja ja läheb kadunud lammast otsima.

*

Mis annab paljuräägitud väärtustele aluse? Maksiimi „Kõik on poliitika" järgi annab selle aluse... poliitika ise. Ja kui nii, siis ei peagi ta arvestama ajaloo, pidevuse, kohalike olude, sisemise vertikaali, lokaalsete perspektiivide ja eneseteadvusega. Ei pea arvestama sellega, mis on „oma" ja südamele armas. Ta saab paberi peal teha valmis selle, milline peab olema hea ja kaasaegne, uue aja nõuetele vastav inimene ja milliseid hoiakuid ta peab kandma. Seejuures räägitakse lakkamatult väärtustest. Vaatame siis korraks neid väärtusi, mille eest tuleks segastel aegadel seista — kommete kandi pealt.

On kõnekas, et vaagides globaliseerumisega kaasnevaid kultuurilisi pingeid, on peavoolus jõutud arusaama ja sõnastuseni, et (meil) tuleb hoida oma komberuumi. Mis on komme? Sotsiaalne norm, mis reguleerib ühiselu ka väljaspool kirjutatud seadusi. Igasugune komme on samas piirang ja sellisena kellelegi ahistav. Kommetele saab apelleerida, neid saab ära kasutada jne. Milleks siis kombed üldse head on, võiks ju ka lihtsalt riiklikest seadustest piisata? Komberuum on tähtis seetõttu, et olulised sotsiaalsed normid on seotud mingi ontoloogilise struktuuriga. On selge, et inimesed kombeid täites pidevalt nende aluseks olevale ontoloogilisele struktuurile ei mõtle, aga ligipääs sellele struktuurile peab olema, muidu kaotab komme oma sisu ja mõtte, oma juure. Mis mõte oleks nt indiaanlaste päikesetantsul või rahupiibu tegemisel lihtsalt niisama? Indiaanlaste kombed on neile olulised seetõttu, et neid praktiseerides on nad elavas, esiisadelt päritud ja mõtestatud suhtes maailmaga, nii selle nähtava kui nähtamatu osaga. See aspekt lihtsalt peab olema ja siis, sealt edasi saab küllap rääkida n-ö erinevatest tähenduslikest astmetest ja ühe või teise kombe sisulisest kaalust, mingist muutusest ajas jne. Aga mitmel pool just sellega ollaksegi hädas, et hõimul on traditsioon katkenud ja osatakse ehk küll veel väliselt teha „neid" asju, aga ei teata enam, miks neid tehakse.

*

Teame hästi, et on erinevaid kultuuri- ja komberuume ja et kultuuriti võivad kombed olla ka diametraalselt vastandlikud. Miks eelistada siis üht komberuumi teisele? Kui olemuslikku mitte tunnistada, ei saa selle alusel ka

eelistada. Ja siis, nii ebamugav, kui see ka pole, tuleb tõdeda, et põhjust üht komberuumi teisele eelistada polegi. Olemuslikule ja sellisena ontoloogilisele (kreeka sõnadest *ontos* ehk 'olev' ja *logos)* struktuurile tagasi viidavad põhjendused tuleb meil oma komberuumi hinnates aga kõrvale jätta, et a) mitte pidada oma komberuumi teistest paremaks, b) kuna tõde ei ole olemas, mistõttu pole ka mingit „meie kultuurile omast" ontoloogilist struktuuri, on vaid midagi, mis on repeteeritud ja sellisena mingit funktsiooni täitnud, c) nõnda väldime tõediskursuse raames toimuvat represseerimist ja d) suhtume kõigisse võrdselt. Loed need põhjendused üle ja süda läheb soojaks. Kõik on nii hästi, et paremini ei saagi olla. Nõnda arutleb meie kaasaegne eurooplane, kelle jaoks Euroopa idee sündis valgustusajastul ja Prantsuse revolutsiooniga. Jah, midagi oli Euroopas ka enne, aga see ei puuduta Euroopa ideed.

Kultuuri X esindajale on selline arutluskäik aga sügavalt võõras. Ta teab, et tema komberuum on õige, kuna see on kooskõlas tõega. Muidugi teeb ta oma kultuuris vahet headel ja halbadel kommetel, aga samamoodi on talle näiteks selge, et kümneaastase tüdrukuga abiellumises pole midagi halba. Ja tema arusaamist tuleb sellisena austada. Meie oleme küll kindlad, et mingit tõde, millega kooskõla otsida ja millest lähtuvalt miski on hea, õige või niisama lubatud, ei ole olemas, aga viisakusest või mõnel muul põhjusel me komberuumi X esindajale, kes iseenesest on hea inimene, seda ei ütle. Me saame aru, et selline ütlemine võib teda solvata ja pahandada. Et keegi ennast halvasti ei tunneks, oleks parem, kui sellist võimalikku vastuolu üldse esile ei toodaks. Vaikimine kuld, rääkimine hõbe. Ja siiski, kombekalt või mitte teema ümber käies — kümneaastasel on tema tegelik elu… Aga ikkagi tahaks hoida alal oma komberuumi, mitte võtta üle sootuks teistsugust. Mis argumendid meil selleks siis on? Me saame ratsionaalselt seletada, et nii ja naa on parem kui teisiti. Aga X ei pruugi sellega nõus olla. „Ok, te ütlete, et nii on hea… Aga mina leian, ja meil on nii, et hea on teisiti, hea on see, kui on mitu naist ja et naiseks saab võtta ka kümneaastase." Keeruline olukord. Öelda, et olemuslikult on õigem see, kui kümneaastast naiseks ei võeta, pole võimalik, see oleks selgelt tagurlik, keskaegne lähenemine, naeruväärne. Oma komberuumi tahaks aga siiski hoida. Ja siis saabki vastata vaid kõige nürimal viisil: „Meil on kombeks nii, sest meil on seesugused kombed." Ja kultuuri ja komberuumi X esindaja saab seepeale endamisi igati põhjendatult tõdeda: „Neil pole mitte midagi."

Kuidas sellised murekohad tekivad? Globaliseerumise raames, mis sellisena eeldabki teatud tasanditel eri kultuuride vahel sündiva ühtse komberuumi tekkimist. See vana näide, kuidas siinmail mõnel pool vaat et rutiinist mängitud jõululaul võib korraga mujalt saabujat solvata ja häirida, näitab seda uutmoodi oludes sündiva uue ja jagatud komberuumi paratamatut vajadust ilmekalt. Hästi, selleks et mujalt saabunu end halvasti ei tunneks, keerati jõululaule kinni. Aga see, mis jõululaulu puhul häiris, ei olnud ju lihtsalt komme kui selline. Häiris antud kombe side religiooniga — selle kultuuri alusväärtusega, tõega, antud kombe (jõulude ajal mängime jõululaule) side selle kultuuri ontoloogilise struktuuriga. Pole viga, jõululaulude

asemele sai võtta talvelaulud, ja need ei häirinud kedagi. Ja komme jõulude ajal laule mängida ikkagi nagu säilis.

*

Komberuum, kus kombed on ontoloogilisest baasist ilma jäetud, teeb kombed „tühjaks" ja see, mis kannab ontoloogilist, olemusele, tõele suunatud taotlust, muutub omakorda vaid „kombetäitmiseks", mida sellisena tolereerida. Komberuumis, mis koos kommetega on lahutatud elamise juurde kuuluvast sügavusest, olemuslikust mõõtmest, ei tähenda kombed eriti midagi. Nad on sellisena eelkõige kollektiivsed harjumused, mis võivad olla sama hästi rahustavad, suvalised, halvad või tajutud kui ajale jalgu jäänud. Nad võivad täita mingit funktsiooni, aga sama hästi võiks seda funktsiooni täita miski muu.

(Kõrvalepõige. Käepärase näitena võib välja tuua mõned viimaste aastate üritused Laulukaare all, mis on rohkem või vähem kohaliku poliitikategemise (kõik on poliitika!) poolt mõjutatud. Sedalaadi ürituste pealkirjamudeliks on „X, Y või Z laul" ja nad on olnud suunatud justkui „kõigile". Ehk annab rahva laulurõõmu ja laulupeotunnet „selle" vankri ette rakendada, funktsioon on pakutud, noh(!)… ja ei toimi. Midagi nagu on, aga… Ühesõnaga, päris nii ka ei ole, et pakume ühtsuseks sisuldasa teistsuguse, aga vormilt „justkui sama" funktsiooni ja vahet pole.)

Pealegi, isegi kui me tunnistame ontoloogilist baasi, siis erinevate kommete side selle baasiga on ju erinev. Kombeid võib ette anda mood jne. See, mille juurde on põhjust jääda, ei saa olla üksnes sotsiaalne norm. Eelkõige on see, mille juurde jääda, just nimelt ontoloogiline baas. Kõõlume natuke kõrre peal. Eesti lipp on sinimustvalge. Mõned arvavad, et kõik Euroopa liikmesriigid peaksid rahvuslippudest loobuma ja võtma omaks ühe ja sama (tähe)lipu (vt nt „Rahvuslusejärgse Euroopa moodustamise manifest"). Oletame, et selline küsimus tõusebki reaalselt päevakorda ja Eesti tahab oma lipu juurde jääda. Kuidas oleks õigem seda soovi põhjendada? Kõik relativistlikud põhjendused saab käiku lasta — Eesti lipul on oma saamislugu, mingitel teistel tingimustel võinuks ehk olla ka teised värvid jne. Ja ometi tekib mõtlemises tõrge, kui öelda, et Eesti lipp on Eesti lipp vaid seetõttu, et meil on kombeks seda Eesti lipuks pidada. Võib ju ka uued ja paremad kombed teha… Ei, me oleme selle küsimuse otsustanud nii, et meie lipp peaks kestma üle aja. Sest kombed tulevad ja lähevad… Ja milline neist täpselt olemuslikuga seotud on, eriti kui olemuslikku olla ei või…

*

Londoni linnas olevat kombeks, et vaip katab kogu korteri põranda. Ainol on kombeks käia kirikus. Tõnul on kombeks enne rääkima hakkamist köhatada. Neljandat aastat istuma jäänud Ennul on kombeks kõik õpetajad „…sse" saata. Paljudel on kombeks ennast reedeõhtuti täis juua. Nad ei abiellunud, sest leidsid, et see on iganenud komme. Kõigepealt hõõrus lastest korstnapühkija nööpi Pille, siis Tiit, nende järel ka paks Taimi, kes tahtis olla nagu teised. Meil on suitsusaunas käimine ikka kombeks olnud. Kukemere koolis kiusasid suuremad poisid väiksemaid. Nii oli seal alati olnud, võib isegi öelda, et nii oli Kukemerel kombeks. „Sa saad ju aru," ütles Bartolomeo õhetades, „et kui ma sulle sõrmuse kingin,

siis mitte üksnes sellepärast, et nii on kombeks." Barbi kuulas imestusega, kui uus sõber rääkis talle sellest, et seal, kust tema tuleb, on kombeks mängida Taharrush Gamead ehk „vägistamismängu". Miski Barbis justkui tõrkus, aga ta surus selle tunde endas maha. Barbi teadis, et ka võõraid kombeid tuleb austada. Jaapanlased Tõnu ees aina naeratasid ja kummardasid. Tõnu vaatas neid laisalt ega kummardanud, meil siin polnud nii kombeks. Paljudel on kombeks käia laulupeol. Eestis on kombeks valida presidenti, aga mõned arvavad, et seda ei peaks tegema. Ta oli juba vana koer ja vedas vaevaliselt ketti enda järel, aga ikka oli tal kombeks, et püüdis laste tulles mängida. Ka Voldemar võttis jõulukommetest osa, talle meeldis istuda koos perega ja süüa üheskoos rikkalikult kaetud laua taga verivorsti. Ainus, mis Voldemari jõulude puhul häiris, oli see, et ikka ja jälle meenutati siis meedias, et jõulud on kristlik komme. Voldemar oleks tahtnud sel talvepäeval istuda koos perega kombekohaselt niisama, ilma et see oleks olnud seotud vanade muinasjuttudega, talle oleks meeldinud kui jõulukombed olnuks ilma jõuludeta. TV reklaamtekst: „Meie pere traditsioon on Merevaik (sulajuust)." Lumel on kombeks talvel maha sadada. Talvel on kombeks tulla ootamatult.

Kommetest saab rääkida mitut moodi, nad võivad tähendada erinevaid asju. Aga viimaks, mis on kombe sisu, miks ta üldse loeb? Siin tuleb meil aga vastamisest loobuda, sest olemuslikku olla ei või.

Tagasi Kurla küla juurde. Võib öelda, et seal oli kombeks kodust lahkudes panna luud ukse taha. Võib isegi öelda, et seejuures oli ka kombeks välisust mitte lukustada. (Kuigi keegi ei mõelnud sellest kui kombest.) Aga need kombed ei tähendaks midagi, kui me ei tajuks nende all olevat „oma maailma", seda, et vastastikku usaldatakse üksteist niivõrd, et uksi ei suleta, teatakse, et keegi ei tule teise tagant võtma — ja ei tulegi. Ja võib öelda, et see usaldus oli ses suhtes olemuslik, seotud ontoloogilise struktuuriga.

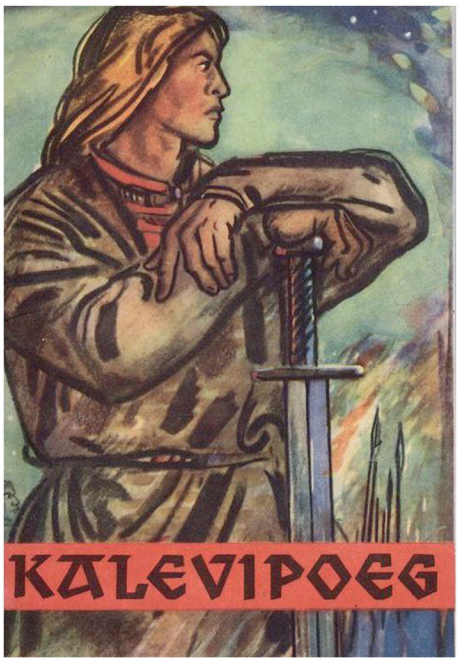
*

Kui juba Kurlast kirjutama hakkasin, siis ei saa ma siin mööda veel ühest repliigist. (Muide, eelrepliigina, Kurlas Korstna talus elasid Jüri Vilmsi vanemad — Vilmsid tulid Kurlasse kõrvalkülast Arkmalt — ja Jüri karjatas poisikesena Kurla kraavipervedel lehmi. Lihtne Kurlast pärit toimetaja ei saa siin jätta tõdemata: üldse, eesti kultuurilukku on Kurlast tuldud arusaamatult tihedalt. Vilms ja tema kaasaegsed, riigivanem August Rei ja farmakoloog Georg Kingisepp on neist küllap tuntuimad. Aga nüüd põhilisest.) Ühelt poolt küla nagu küla ikka, teisalt on Kurla küla maailma keskpunkt selles mõttes, et see on ainus koht kogu maailmas, mida läbistab mõtteliselt absoluutne vertikaal. Mäletate veel gloobuseid? On selline telg, mille ümber gloobus keerleb. Et seda absoluutset vertikaali markeerida, tuleks panna gloobus keerlema nii, et see telje ülemine tipp on Kurla külas (ja siis vaadata, mis sinna alla jääb). Hästi, ütlen seda mõningase muigega, ent ometi, seda vertikaali asja tuleb nüüd natuke seletada.

8. augustil 1863. aastal toimus Pilistveres Põltsamaa lähedal meteoriidisadu. Nähti langemas kaheksat meteoriiti, kuid seni on leitud vaid neli (Aukamäe, Kurla, Wahhe ja Saviaugu I).

Sirvi.

Mainigem veel aastat 1857, mis oli eesti kultuuriloos viljakas aasta, eesti- ja saksakeelsete köidetena hakkas ilmuma rahvuseepos „Kalevipoeg".



Kurla meteoriit kukkus sisse Kõrtsi sealauta. Kõrtsi on meilt Leisult paarsada meetrit. Muide, Sirvi, kelle kodu oli Kõrtsil, sai saja aasta juubeliks president Toomas Hendrik Ilveselt au- ja tänukirja. See tegi Sirvile rõõmu. Sirvi mäletas ka tsaariaega, neid suuri paberrublasid. Ja Jüri Vilmsi matuseid — kuidas inimesed tulid siis tee äärde… Aeg läks ja oma järge ootas küüditamine sinna, kus talv tähendas 40-kraadist pakast ja ehitusmaterjalina tuli kasutada sõnnikut, rõõmus kolhoosiaeg. Sirvil ei olnud kodus Kõrtsil sees sooja vett elu lõpuni, aga temale oli tähtis, et ta „ei ole kunagi virisenud". Ja ei virisenudki. Veel mõned aastad tagasi lõhkus ise puid. Lahkus möödunud aasta juulis veidi pärast oma saja viiendat sünnipäeva.

Masa Jaani, papsi, minu kasuisa kodukoht Määru talu on Leisult võttes teine pärast Tõnurit. Määru talu maa peal läks Kalevipoeg põrgusse. Läks põrgusse, andis Sarvikule kere

peale ja tuli maa peale tagasi. Ka kivi on ses kohas püsti, kust ta läks. Aga juba on sealt tahvlitelt raske lugeda. Vikipeedia ütleb: Kurla karstiala (ka: Kalevipoja Põrguvärav). Määruema, papsi ema, meenutas, kuidas nad lastena seal puupulki maa alla ujutasid — karstiala, vesi voolas ja „kukkus" maa sisse. Sellest kirjutas omal ajal ka kohalik leht. Leisult võttes on see koht ja seda tähistav kivi lähemal kui kilomeeter. Absoluutne vertikaal seisneb selles, et põhimõtteliselt samasse kohta langeb kosmosest meteoriit ja Kalevipoeg käib samas kohas suraka põrgus, annab seal Sarvikule kere peale ja tuleb siis tagasi.

See ei ole revüü.

Või kui soovite, arvutage välja sellise kokkulangevuse tõenäosus: samasse kohta, kosmonaudi vaatepunktist põhimõtteliselt punktipealt, langeb meteoriit ja rahvuseepose kangelane käib ära allmaailmas.

II

Kuidas puutub eespool kirjutatu filmidesse? Noh, see oli mõeldud nagu taustaks, päris pärlite esiletulemiseks; neist tuleb nüüd juttu. (Ja muide, üks pärl nende hulgas ongi.) Eelnev on mõeldud ka n-ö minevikuinimestele, neile, kel „välgukiirul elamisse" — nagu on lubanud president — usk või tahe puudub, kes elavad kammitsetuna olnusse lausa sedavõrd, et söandavad rääkida isegi *genius loci*'st ja teevad seda tõsimeeli. Põhimõtteliselt on see mõeldud vanadele inimestele, kes mingit turuväärtust ei tooda, majandust eriti ei aita ja tarbivad häbiväärselt vähe. Edasi läheb aga jutt oluliselt rõõmsamaks ja kaasaegsemaks. Järgneb väike revüü mõnest filmist, mida sattusin vaatama koroonakriisi ajal, sekka ka paar varem nähtut. Ühelt poolt on siinne valik justkui suvaline (ikkagi revüü) ja rõhuv enamus neist filmidest ei sea ka latti vaataja jaoks väga kõrgele, sest nendega on taotletud kassat. Teisalt võtsin nad valikusse, kuna tundus, et need filmid ütlevad midagi praeguste kultuuriliste jõujoonte, heitluste ja eluhoiakute kohta justkui poolkogemata. Miks rääkida sellest, mis väljendub poolkogemata, samas kui aeg on plakatite ja loosungite poolest pea mädanemiseni küps ja muudmoodi sõnumite seadmist enam eriti hästi ei tuntagi? Sest see „kogemata" just ongi huvitav, see „kogemata" tuleb tihti ette ka siis, kui fookus on ideoloogiliselt paigas ja võitlev. „Kogemata" ütleb muud kui see, mida öelda, näidata on tahetud. See „kogemata" võib leiduda filmis, aga ka sellest väljaspool, nii, et film omandab metafoorilise kõla alles tänu vastavale kontekstile.

Tõden, et sellisel (valiku) alusel saaks komplekteerida hoopis kaalukama, läbimõelduma ja põnevama koosluse kui siinne. Ja üldse, kokku saab ju seada igat sorti kooslusi. Aga noh, on nõnda. Milliseid elamise olekuid, poliitikaid ja suundi näitavad need lood? Mida oodata, milline lipp valmis panna, kuhu viib meid tee…

„Kooma" („Koma"), Venemaa, 2020. Režissöör **Nikita Argunov.**

Noor arhitekt langeb koomasse ja koomas viibides avastab, et kooma, see on omaette sfäär, kus on koos ja tegutsevad kõik, kes on koomas. Sfäär koosneb aineliselt-füüsiliselt koomas olijate mälestustest ja need objektid, mälestused, on kaootiliselt koomas laiali pillutatud. Ruum moodustub samamoodi kaootiliselt, justkui tsentrifuugimisel laiali pillutatud platoodest ja sisaldab

„Kooma", 2020. Rež Nikita Argunov. Venemaa.

nõnda seriaalselt katkestusi. Siin on mõistatuslik gravitatsioon, mis toimib platoode kaupa erinevalt. „Sealt" „sinna" hüpates kukud üles, „siit" „tänna" hüpates on see, mis peaks olema ees, hoopis all jne. Aga selle maastikuga saab tutvuda ja õppida seal toimetama.

„Kooma" on võtnud ette Nolani „Alguse", kus toimetati erinevates unenäokihtides ja kus perspektiiv võis avaneda ehmatavalt ja ootamatult. „Kooma" võimendab seda Nolani leidu ja võtab sealt, mida saab. Mis seal „Koomas" edasi saab või ei saa, polegi siinkohal tähtis. Vaadates mõtlesin hoopis seda, et enda teadmata pakub „Kooma" maastik visuaalset ekvivalenti „tõejärgsele ajastule". Justkui täiesti suvaline, sh tähenduslike objektidega küllastatud maailm, kus ühes kohas kukud lakke, teises kohas vasakule ära jne. Aga kes seal navigeerima on õppinud, need juba teavad, kus kuhu kukub. Risoomile ei maksa enam loota.

„Terminaator. Sünge saatus", USA, 2019. Režissöör **Tim Miller**.
Meenutagem, et kui „Terminaatori" esimeses osas mängis Arnold väga halba robotit, siis mida osa edasi, seda enam see asi muutus. (Meenub, kuidas Hasso Krull 90-ndatel oma Lacani loengus võrdles „Terminaatori" esimese osa lõppu iha graafiga. Lõpuks kaapab ainult Terminaatori käsi edasi — selline iha liikumine ongi.) Jah, ei ole see ainult „Õnne 13" puhul nii, et näitlejat samastatakse tema rolliga, sama muret tuntakse ka Hollywoodis. Tarantino „Ükskord Hollywoodis" tegeleb selle küsimusega põhjalikult. Niisiis, Arnoldi mängitud robot saab osa-osalt üha paremaks. Loomulikult tekib küsimus, kuhu ta siis niimoodi evolutsioneerudes lõpuks välja jõuab. Üllatuseks saab ta viimaks, kuuendas osas ja päris heana põhimõtteliselt nagu pärisinimeseks. Vanal robotil on nüüd perekond, südametunnistus ja oma mööblifirma.

See näide ilmestab lihtsalt kahte, eluhoiakuna progresseeruvat (vastassuunalist) liikumist, mis me ümber, kui veidi lähemalt vaadata, üha ilmekamalt esil. Inimene läheneb (täiustudes) üha rohkem masinale ja masin muutub üha inimlikumaks, tal on üha rohkem inimlikke jooni. Mis on inimese mõõt, kuidas seda tajuda? Muidugi, me too-

„Terminaator. Sünge saatus", 2019. Rež Tim Miller. USA.

me võrdpilte enda ümbert, samas tundub kuidagi sümptomaatiline juba aastaid tagasi TV jutusaates kuuldud väide: „Meie (see diferentsiaalne grupp) oleme nagu nutitelefonid." Nõnda joonistus eriti selgelt välja üks ülemlikkuse püüdlus, see, kuidas inimene võib mõista enda täiustumist, täiuse poole liikumist — olla nagu masin. IIulõikused ja süstid, iginoor silikoon ja samas vaimus arenev geenitehnoloogia lubab, mida aeg edasi, suhtuda inimestesse üha rohkem nagu…

„Transformeritesse". (Osad 1–6, esimese viie režissöör **Michael Bay**, kuuenda osa, **„Bumblebee"** režissöör **Travis Knight**.)
See hittfilmide sari on alates 2007. aastast tänaseni pakkunud kuut osa, seitsmes peaks tulema aastal 2022. Arnoldil kulus kuue osa peale aega kordades rohkem (esimene „Terminaator" linastus 1984), aga ega Terminaator pole ka transformeritega võrreldes mingi eriline asi. Terminaator on ja jääb robotiks, isegi kui saab heaks inimeseks. Transformerid on (vist juba algusest peale) olnud robotitena head ja pahad, ses mõttes polegi neil selles konfiguratsioonis inimestega suuremat vahet. (Olen „Transformeritest" näinud vaid treilereid ja mingit juppi filmist, kuid kontseptuaalses mõttes peaks sellest piisama.) Milles seisneb „Transformerite" fenomenaalsus? Transformer

„Transformerid. Bumblebee", 2018. Rež Travis Knight. USA.

kehastab ideaalselt tänapäeva inimese kohta käivaid ootusi (postmoderni klassikute vaimus), vilgast identiteediloomet, kus X on täna see, homme hoopis teine, ülehomme kolmas, ja seletab samas ise kõrvale, kes ta parasjagu on ja kuidas tuleb temasse suhtuda. Sellisena pole tal piire ega vastutust eilse eest, on vaid täieline vabadus, mille raames ta igapäevasel käigul endale uued identiteedid ja tõekspidamised loob. Ta on nagu nutitelefon, polüfunktsionaalne. Ta teeb niimoodi klõpp-klõpp-klõpp ja on siis kas auto või torn või midagi muud.

„**Emad teevad pornot"** („Mums make porn"), Suurbritannia, 2019. Tõsieluline TV-miniseriaal, 3 osa.
Mul on TV-kanalite hulgas ka rootslaste SVTV ja soomlaste Yle TV 2, et vahel kostaks telekast ka rootsi ja soome keelt. Soome keel on kuidagi turvaline. Vahel olen seal ka mõnele hüvale dokile sattunud. „Emad teevad pornot" jooksis mais Yle TVs, see tõsieludokk koosneb kolmest osast. Esimene jäi mul nägemata, aga ega ma väga selle üle kurda. Kui aga juhtumisi nägin poole pealt teist osa, siis vaatasin järelvaatamises täispikkuses ära nii selle kui ka kolmanda osa. Nii et arvan, et võin siiski üldistusi teha. Emad on keskealised Suurbritannia lapsevanemad, kes ühel hetkel mõtlevad, et võiks teha pornot. Teises osas pudenes neist viiest, kes plaani pidasid, üks ära, sest tal olid sisemised vastuolud. Ta läks kirikusse nõu küsima, aga seal ei soovitatud tal pornot tootma hakata ja ta loobus. Sõbranna, kes pornot tahtis teha, kuulis seda otsust telefoni teel ja nuttis selle peale. Läbi kolme osa kujunes asi nii, et neli ema, kes viimaks letti jäid, sisenesid tasapisi pornotööstusesse ja õppisid seda tundma pornotööstuse piduõhtul ja võtteplatsil toimuvat vaadeldes. Emadest pidid saama ise pornofilmide tegijad — kui nad ikka jaksavad selle tee lõpuni käia. Emadel olid porno suhtes ka omad kunstilised ambitsioonid ja nad kohtusid paljude inimestega pornovaldkonnast. Kõige sügavam side tekkis neil feministist pornolavastajaga (vist Hispaaniast), kes tuli neile appi ka siis, kui emad ise pornot la-

„Emad teevad pornot", 2019. Suurbritannia.

vastama hakkasid. Sest viimaks jõudis see aeg kätte. Üks ja teine ema juhendasid üht ja teist paari, teised andsid kohapeal nõu, materjal võeti linti. Ja selle käigus oli üks pööraselt naljakas ja õpetlik stseen — tekkisid loomingulised vastuolud. Üks ema oli juhendades toimuvaga väga rahul, aga teine kinnitas kõrvalt, et see pole midagi, hoopis teisiti peaks olema… Loomingulised kõrgused, kunstnikud ja nende egod põrkusid (staatus sündis siis, kui oli käes juhendaja mikker), taheti ju teha midagi tõeliselt head… Midagi, mis oleks *really, really good*, näitaks eeskuju vaatajatele, oleks suhete poolest ehtne ja pornovaldkonnas täiesti uus sõna… Lapsevanemad saidki viimaks porno valmis, seda näidati suures saalis, mis pärast filmi vaatamist püsti aplodeeris. Emad olid õnnelikud, ka nende murdeeas lapsed, kes filmi vaatasid, olid oma emade üle väga uhked. Ühel emal oli lisaks lapsele ka abikaasa vaatamas, ka abikaasa oli pärast oma naise üle väga uhke. Nende puhul võib siis öelda, et kogu pere sai kokku ja tundis rõõmu ema tehtud porno üle.

Emad kannatasid, neid pandi proovile ja viimaks said nad hakkama. Nad valasid pisaraid, peamiselt üks, kes oli kõige võimukama loomuga. Ja nad lõpetasid triumfiga. Kui pornofilm oli vaadatud, selgus, millega pornot teinud emad tegelikult hakkama olid saanud, selgus selle asja tegelik kultuuriline tähendus ja sügavam tagamaa. Filmi vaatas ka üks hallipäine köökus vanem naine ja too sõnastas asja kindlameelselt nõnda: „Seni oleme elanud nii, et mehed meiega midagi teevad. Teie film näitab, et naised on inimesed." Selle vanainimesega ei vaidle. Seda enam, et tal on soe vesi olemas. Sarnased arvamused tõusid jõuliselt esile mujaltki ja kokkuvõttes selgus kõigi rõõmuks tõsikindlana, et emad olid murdnud piirid ja tabud, mis emade kohta käivad, et nad said sellega hakkama. Selgus ka, et porno tegemine oli nende jaoks samm isiksuseks saamise poole, et nad kasutasid sel teel pornot kui tööriista. Kokkuvõttes oli see võit kõigile naistele. Ja mis kõige toredam, väga lühikese ajaga, vaid mõne nädalaga said justkui tavalistest koduperenaistest asjatundlikud pornokunstnikud.

Siia otsa tahaks meenutada 90-ndate algust, kui astusin EHIsse. Kohvikuvestlused koolis ja Kloostri Aidas olid toona lõputud, teravmeelitsemine ja intellektuaalsus — kuidas keegi välja käis — au sees. Veiko Ikkonen tegi näiteks sellise nalja: reklaamides, teame, on alati mingi naine, kord nõjatub ta auto peale, kord hoiab hellalt nukkvõlli… Tegelikult on kõigis neis reklaamides seesama naine. Siin oli ta auto juures, aga juba libiseb ta sealt ära ja reklaamib mootorpaadi päramootorit… Tundub, et nüüd, ligi kolmkümmend aastat hiljem toimub sama asi mõistega „vabadus". On mingi asi, mingi solk, ja kui sul õnnestub sinna peale kleepida silt „see on vabadus", siis see müüb. Ja siis libiseb see „vabadus" järgmise objekti peale, mida on vaja müüa. Ta leiab oma koha seal, kus t ö ö s t u s teda ootab, ja ta… vabastab selle tööstuse, mis on saanudki oma heakskiidu, kuna ta on tööstus — sealt tulevad maksud. Veidi guugeldamist ja selgub, et nt aastal 2015 oli pornotööstuse aastakäive 15 miljardit dollarit. Ja nüüd on ta ka (jupikese võrra jälle rohkem) justkui kõrgliigas, madalusest vabastatud ja nõnda vabastab ka ise. Naisi, naiseks olemist ja eelkõige emasid. Suhtugu pornosse igaüks,

nagu tahab. Leidub ju ka dokke, mis räägivad tänavaprostituutide elust, kus narkomaania ja vägivaldne surm on reegliks; niisamuti leidub dokke, kus inimesed seksitööstusest tagantjärele kurdavad, et see tegi nende psüühika pilbasteks jne. Aga väide, et pornotööstus vabastab emaduse, on igal juhul kuidagi… samm edasi. Kuhu on naisel minna? Vabadusse. See ja seal on naise, ei, seal on ema vabadus. Jah, selle, kuidas „vabadusest" on saanud müügiartikkel, võiks siiski ära märkida. Selline müügiartikkel paralüseerib ka igasugused vastuväited; sellise müügiartikli all olevat taiest kritiseerida... kriitik tõmbub siin kangeks ja kössi, pobiseb, silmad maas, et ta tegelikult… et ta tegelikult… et ta tegelikult ju ei taha, et ta tegelikult on ju ka… No nii, teame, teame, Haysi koodeks, tsensuur jne… Vabaduse poolt on ju kõik, kes on vabaduse poolt; ainult diktaatorid ei ole vabaduse poolt. Ja vastamata jääb, ja keegi ka ei küsi, miks seostub vabadus ja võitlus vabaduse eest, mida aeg edasi, seda rohkem, madalusega, sopas roomamisega, kloaagiga… Vana mõttemänguna: kuidas seletada näiteks tulnukale meie kalleimat vara, vabadust? Tuleb anda talle lugeda meie netikommentaare, sest, nagu me teame, need esindavad vabadust.

„**Robin Hood"**, USA, 2018. Režissöör **Otto Batthurst**.
Toores propaganda Hollywoodist. Hitiks ei saanudki, kuigi oli selleks planeeritud. Üritasin vaadata kolm korda, aga lõpuni vaadata ikka ei õnnestunud, lihtsalt ei jaksanud. Aga selle filmi puhul on nagunii kõik selge ammu enne, kui lugu lõpeb. Hiljemalt poole filmi peal peaks vaatajal olema klaar, et kõiges halvas, mis olemas on, on süüdi kristlus. Oma võigaste vaimulikega katab see pimedusena maad, aga lootust siiski on, sest tarkus, headus ja inimeseks olemise valguskiir tuleb islamist. Vaat siis, mis on tegelik Sherwoodi metsades uitava ulja Robini ja tema kamba lugu. See kõik paljastub linateoses, kus räägitakse asjadest nii, „nagu kõik tegelikult oli" — kusagil oli ka selline reklaam.

Batthursti „Robin Hood" sobib suurepäraseks näiteks ideoloogilisest kaaperdamisest. (Robini-teemalised arvukad komöödiad on hoopis midagi muud. Need tegelevad karakteri omadustega ja mõnel puhul saab siis ka nalja.) Mõte panna inglise keskaja pärimustest tuttav õilis röövel valgustuma islamist ja siis kiriku vastu võitlema on aga suisa fenomenaalne. Kes ütles, et kandilist ringi pole olemas? Võiks sellisena olla ka õpikufilm.

„Robin Hood", 2018.
Rež Otto Batthurst. USA.

„Saabumine", 2016. Rež Denis Villeneuve. USA.

Tegime ennist juttu tulnukatest ja võõraste liikidega tutvumisest. Viimaks võiks siis rääkida ka filmist **„Saabumine"**, USA, 2016. Režissöör **Denis Villeneuve**.

„Saabumine" on tõepoolest pärl. Ega see ei tähenda, et vene kassahitt „Kooma", nii mõnelgi juhul kõrgelt hinnatud viimane „Terminaator" või pornohuviliste emade askeldamine vaadata ei kõlbaks. Nad on väga kõnekad, üksjagu omapärased ja mina vaatasin neid suure huviga.

„Saabumine" on suverään. Denis Villeneuve on Hollywoodis natuke nagu vennad Coenid, kelle filme ootavad ja armastavad nii publik kui ka kriitikud. Nad on haruldasemat sorti autorid, näited sellest, kuidas Hollywood ja kunstitegemine teineteist ei välista. „Saabumise" aluseks on Ted Chiangi jutustus „Sinu elu lugu". Ühel päeval laskuvad Maale (eri riikidesse) tulnukate kosmoselaevad. Inimkond on ärevil ja hiiglaslikke kalmaare meenutavate tulnukatega, kes oma laevades püsivad, püütakse suhtlust alustada. Kuidas seda teha? Kuidas leida/leiutada keel, mida tulnukad mõistaksid? Ühel on üks, teisel teistsugune nõu ja riigid, kuhu tulnukad saabusid, peavad plaani erinevalt. USAs värbab sõjavägi oma töögruppi lingvisti dr Louise Banksi (Amy Adams). Ja Louise jõuabki viimaks sinnamaale, et leiab keele, kuidas suhelda tulnukatega, kes tajuvad aega teistmoodi. Ka mujal on läbimurdeni jõutud, ainult et (märgi)süsteem, mille abil tulnukatega suheldud, on olnud teine. Ja selgub, et kuigi saabunud tulnukatel on Maa ja selle asukate suhtes sama kavatsus, võivad selle teoks tegemise vormid radikaalselt erineda, sõltuvalt sellest, milline oli leitud suhtluskeel. „Saabumine" on suurepärane film ja harutab kinolinal lahti Sapiri-Whorfi ehk keelelise relatiivsuse hüpoteesi. Ja harutab lahti põnevalt, *sci-fi*-maailmas. Mida see hüpotees väidab? Et inimese ettekujutus maailmast ja tema mõtlemisviis on mõjutatud sellest, missugust keelt ta kõneleb. Hea küll, aga mida see siis tähendab? On erinevad keeled, no ja siis? Milles see mõjutatus siis ikkagi seisneb?

Chomsky ütleb, et keelestruktuuri aluseks olevad põhimõtted on inimajus bioloogiliselt määratud ja

geneetiliselt edasi antavad — st inimesel on kaasasündinud võimekus keeleks. Ja tõdegem, et relatiivsusteooriat saab põhimõtteliselt seletada nii pärismaalaste hõimule kui Rootsi üliõpilasele. Fanny de Sivers ütleb, et keel tõlgib tõelust, mida inimene näeb (ja see, et keeles sisaldub tõlge juba olemuslikuna, tundub küll õige). Siin on ka osutus, miks sõnad ikkagi midagi tähendavad, miks nad ei ole „tühjad", miks sümbolilised märgid pole lihtsalt ja ainult kokkuleppelised. Seda tõlkes sisalduvat sidet tajutakse. See side ja tajumine võiks olla ka põhjuseks, miks meie esivanemad (ja päris kadunud ei ole see teadmine ju praegugi) ei lubanud metsas rääkida hundist, vaid ikka võsavillemist, soest jne. (Kus hundist räägid…) Ja ses mõttes võiks ka palju kirutud essentsialismi üle vaadata. (Andres Luure rääkis kord vinjetina midagi sellist, et Peirce'i kolmest tuntumast märgitüübist — ikooniline, indeksiline ja sümboliline — sisaldub iga eelnev kuidagi nagu järgnevas. Ja tõepoolest, meil ei oleks võimalik rääkida sümbolilistest märkidest, kui me ei tunneks indeksilisi, ja indeksilistest, kui me ei tunneks ikoonilisi.)

Hea küll, aga tagasi Sapiri-Whorfi hüpoteesi juurde. Keeles on maailm meile antud ja erinevates keeltes on ta antud erinevalt, vastavalt sellele keelele. Ja Sapiri-Whorfi järgi tuleb välja, et tähtis pole mitte niivõrd see, mida mingis keeles s a a b väljendada, vaid see, mida mingis keeles p e a b väljendama. Erinevates keeltes peab väljendama erinevad asju. On mingi indiaanihõim, mille keeles ei saa öelda lihtsalt, et lasksid, vaid peab ka ütlema millega, et kas vibuga, püssiga või kuidas. Antropoloog Liivo Niglas, kel käsil film „Keelepäästjad", tõi ühes vestluses näite, et arikara keeles ei saa lihtsalt öelda „ma seisan", vaid peab ka ütlema, missuguses keskkonnas sa seisad, kas ümbritsetuna kividest või puudest jne, see info on verbi sisse lülitatud.

Ja nüüd siis tagasi „Saabumise" juurde. Ühes märgisüsteemis jõuti tulnukatega mõistmiseni „nii", nagu maailm on nende enda keeles ja arusaamises antud, teises süsteemis toimus ka küll suhtlus, aga ainult „naa" — väljenduse võimalused olid tähendusskaalal rangelt ette antud ja tulnukatel jäi võimalus ainult sellest „naast" lähtuda. Ja see, kuhu suheldes „nii" ja „naa" üheskoos välja jõuti, oli totaalselt erinev.

Kui „Saabumisega" samas taktis kokku võtta ja tulla taas „madaluse kui vabaduse" juurde, siis võib arvata, et tutvustades tulnukatele nt internetikommentaariumi kui meie põhiväärtuse, vabaduse väljendust, poleks põhjust imestada, kui vabadust hellalt hoida tahtvad tulnukad kostitaksid edaspidi kõiki, kes ette satuvad, rõveda sõimuga.

*

Lõpetan aga väljavõttega ajalehest Sakala (9. IV 2009. „Tulevane minister oli juba lapsena terane"): „[Jüri Vilmsi] ristiema Anu Jaanus on meenutanud: „Terane oli ta küll juba varakult. Olin kord neil rukist lõikamas. Lõuna ajal tuli Jüri rukkipõllule, et meid sööma kutsuda. Mäletan selgesti, kui ta jooksis, pea seljas, rind ees lahti, ise oli alles nelja-aastane. Kui jõudis põlluni, ütles: „Tulin vaatama, mis te siin ka teinud olete." Küsisin: „Noh, kas me siis ikka sööki väärt oleme, noormees?" — „Olete, olete, tulge aga sööma!""

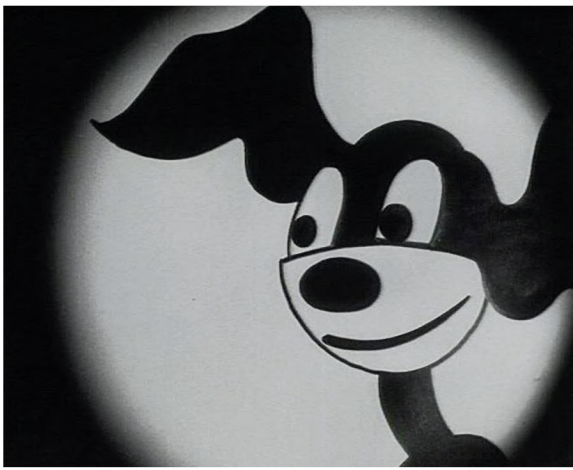
ANIMA VABA LANGEMINE FILMIELU TÕUSUTRENDI TAUSTAL

DONALD TOMBERG

Eesti Filmi Instituudi (EFI) arengukava 2020–2024 paistab silma reipuse ja optimismiga. Mitmes strateegilises (ala)punktis räägitakse visioonile vastavast tõusutrendist, samuti on seatud numbriliselt mõõdetavaid eesmärke. Strateegiliste eesmärkidena on välja toodud näiteks, et aastas linastub vähemalt viisteist täispikka filmi, et igal aastal on vähemalt kaks Eesti filmi maailma A-klassi festivalide programmis, et Eesti filmide turuosa kõikidest kinokülastustest on vähemalt 20%, et Eesti osaleb aastas vähemalt kümnes kaastootmisprojektis jne.

Ometi on EFI arenguvisiooni peatükis „Olulisemad tegevused" punkt 1.2, mis puudutab meie (autori)animafilmide tegijaid suisa fataalselt (või peaks ütlema — suunab nad langustrendi?). Väljavõte EFI arengukavast 2020–2024, punkt 1.2.: EFI arendab arengukava perioodil edasi toetuste jagamise põhimõtteid, võttes tootmiseks suunatud vahendite jaotamisel eesmärgiks korraldada rahastamist läbi viie alajaotuse: (1) pikad anima- ja mängufilmid (sh ajalugu ja tüvitekst, kaasaegne draama, laste- ja noortefilm, uus talent), (2) lühifilmid (sh animafilm ja mängufilm), (3) dokumentaalfilmid (sh nii pikad kui lühikesed dokfilmid), (4) vähemuskaastootmine (sh mängufilm, animafilm, dokumentaalfilm), (5) telesari (sh draama, anima, dokumentaal).

EFI selline visioon on filmikunsti



„Kutsu Juku seiklusi", 1931.
Rež Voldemar Päts.

puudutav kultuuripoliitiline visioon. Kultuuripoliitika on mõeldud selleks, et rahvuslik kultuur ja kunst (mis ei ole poliitika) oleksid oma kõikides harudes elujõulised. Varem oli animatsioonil EFIs eraldi alajaotusena oma eelarverida, enam mitte.

EFI uues arengukavas on anima justkui olemas, aga nagu ei ole ka — ta on laiali pudenenud. Täispikk animafilm on samas alajaotuses täispika mängufilmiga. Alajaotus „lühifilmid" toob kokku lühimängufilmi ja lühianima. Animat mainitakse ka vähemuskaastootmise ja telesarja alajaotuses. Kuid nõnda, animat (võimaliku konkurendina) teistesse alajaotustesse hajutades on kadunud igasugused otsesed kohustused animavaldkonna ees eraldi ja sellele antavad garantiid.

Midagi ei ole teha. Kui animat EFI visioonis enam eraldi alajaotusena ja oma eelarvereaga ei eksisteeri, saab sellest järeldada vaid üht — anima pole enam teiste filmiliikidega võrdväärne. Ja nõnda ongi meie (autori)anima korraga otsekui tuulest viidud. Enne oli justkui oma laps (oma alajaotusega), nüüd on võõraslapseks arvatud.

Vabandage, aga siin lihtsalt pakub end väike passaaž.
— Miks sa tihud vaenelaps? Kes sa oled ja mida sa siin teed?
— Olen Eesti Autorianima, käisin küla pealt süüa kerjamas.
— Noh, kas ei antud?
— Anti, näe, siin on kaapekakk.
— Aga miks sa siis tihud?
— Koju tahaks. Sinna, kus ema mind hellalt kallistab. Kus õed ja vennad on, kellega mängida.
— Nii et kodu enam ei ole?
— On. Aga mind sinna enam ei taheta.
— Mis sa siis tegid, et sind ära aeti?
— Isegi ei tea. Olin neist ju veel kõige kuulsam. Kogu maailmas kiideti mind ja taheti minu järgi teha.

„Peetrikese unenägu", 1958. Rež Elbert Tuganov.

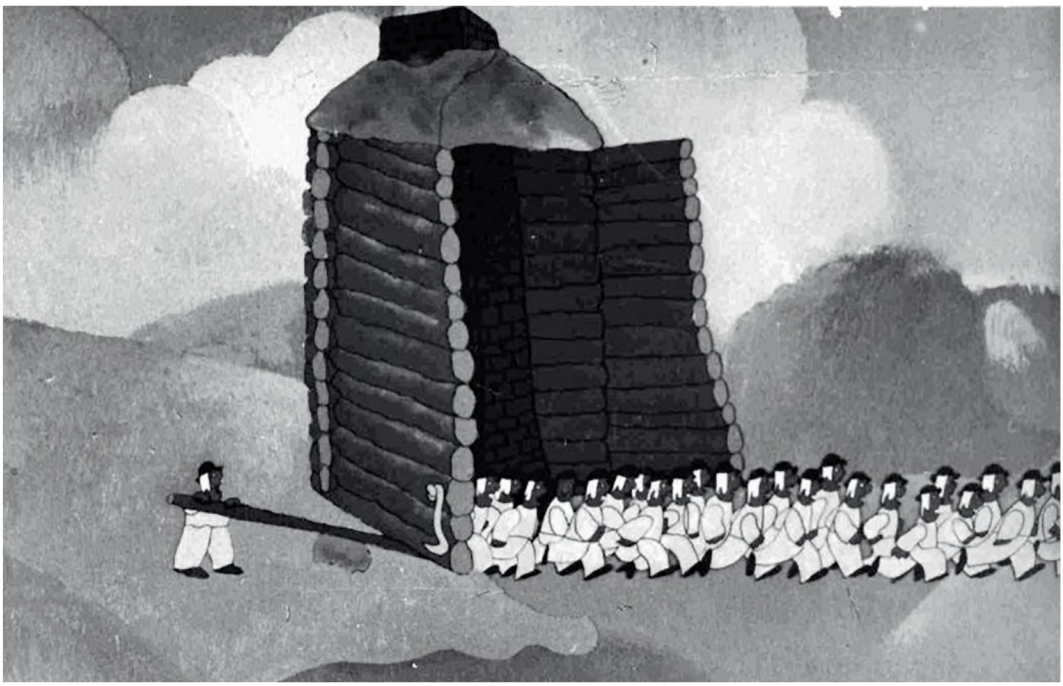
„Operaator Kõps seeneriigis", 1964. Rež Heino Pars.

— Ära sellist juttu ka aja.
— Päriselt! Ausalt!
— Oh, jah.

Ja nõnda ta oma märsiga kraavipervesid mõõdabki. Ta on justkui olemas, aga mingeid kohustusi meil, ehk siis meie filmi–kultuuripoliitikal, tema ees pole. Satub, nagu satub; juhtub, mis juhtub. Samas, tootmine käib, filmielu kulgeb tõusutrendis…Ja kui ekraanile jõuab mingil hetkel taas täispikk kogupereanima, siis pole valdkonda kimbutav probleem laiemale publikule ka kuidagi nähtav.

Animatsioon eraldi alajaotusena, oma eelarvereaga annaks garantii, et sellesse valdkonda jõuavad vastavad summad. Seni ongi nõnda olnud. Rahaküsimus on seejuures aga vaid mündi üks külg. Küsimus on maailma tipus oleva eesti autorianimatsiooni allesjäämises. (Jah, siinkohal tuleb kirjutada „allesjäämises", kuigi tahaks kirjutada „jõulises arengus".) Autorianimatsioon ei sünni üksnes sellest, et filmidel on autorid. Tema sünniks on vaja tingimusi, võimalusi ja loomingulist vabadust. Loodan, et lugeja on valmis läbi käima järgneva väikese teemahargmiku.

1. Vähemuskaastootmine ja telesari ei ole see valdkond, kust oodata autorianimatsiooni. Eeldused ja tingimused on neil lihtsalt sedavõrd erinevad.
2. Ka täispikk animafilm ei saa enamasti lubada endale lühianimale omast eksperimenteerimist ja avaraid loomingulisi otsinguid. Nagu ka allpool viidatakse, täispika animafilmi ülesehitus ja selle dramaturgia sarnaneb täispika mängufilmi omaga. Küll aga saab täispikk animafilm edukalt rakendada ja üle võtta seda, mida lühianimas on



„Kilplased", 1974. Rež Rein Raamat.

katsetuste käigus leitud. Niisiis, animatsiooni kõige kreatiivsem osa on lühianima. Eestis võib lühianima ja autorianima vahele panna võrdusmärgi.
3. Ja siin leiab küsimus, mis saab meie autorianimast, jätku. Millist tüüpi animafilme tootmistoetuse andmisel eelistada? Toetusi animale saab eraldada ka nii, et autorianima osakaal muutub teisejärguliseks või hoopis tähtsusetuks. Need on valiku kohad.
4. Järgmine suur probleem on stuudiod. Siin ei saa mööda minna kahest meie suuremast stuudiost, Joonisfilmist ja Nukufilmist, kuna maailmas hinnatud eesti animakoolkond on just nendes stuudiotes sündinud ja need kannavad meie lühianima-autorifilmi traditsiooni siiani. Viimastel aastatel on meil jõudsalt juurde tulnud ka uusi animastuudioid, nt BOP, Animailm, Karabana ja endine Taani tütarfirma A-Film, aga nende tootmisbaas ja tehniline võimekus on erinevad. Ja autorifilmi kontekstis on ka nemad, kes rohkem, kes vähem, seotud Joonisfilmis ja Nukufilmis aja jooksul välja arendatud taseme, n-ö loomingulise baasi ja standarditega.

Lühidalt öeldes on Joonisfilmil ja Nukufilmil olemas unikaalne tootmisbaas, mis lubab teha maailma paremiku hulka kuuluvaid animafilme. Seda, kuidas töötavad Joonisfilm ja Nukufilm, käiakse vaatamas ka mujalt maailmast. Õpitakse tundma nende stuudiote struktuuri. Meil on traditsioonid, oskused ja loomingulist võimekust. Kui Nukufilm ja Joonisfilm saavad vähemalt elementaarsel moel (st pidevat tööd võimaldaval viisil) toimida, siis nad garanteerivad, justkui kaks peamist veeni, eesti autorianima elujõu ja vereringe, sh ka selle, et tööd saavad aina uued animategijad.

Minu isiklik arusaam on, et Joonisfilm ja Nukufilm võiksid osaliseltki taotleda riiklikku baasfinantseerimist. Joonisfilmi ja Nukufilmi vähemalt osaline riikliku stuudio staatus võiks olla ka mõningane lahendus meie animaprobleemidele. Ja tõdegem — see staatus on aja jooksul igati välja teenitud.

Juhtumisi on praegu aeg, mil riik võtab 1,5 miljardit(!) laenu ja miljonid lendavad vasakule ja paremale, et mingid valdkonnad ja sektorid püsima jääksid. Riik päästab… Kas puht teoreetiliselt on võimalik, et riik, mis võtab 1,5 miljardit laenu, ei leia soovi korral mõndasada tuhandet selleks, et oma kultuurilist visiitkaarti, meie maailmakuulsat autorianimat hoida? Tegelikult on need ju riigile tühised summad. Ma pakun, et see pole võimalik mitte üksnes teoreetiliselt, vaid ka praktiliselt. Sest meil ju tegelikult hoolitakse kultuurist. Äkki siis keegi koputab sinna uksele? Aga kui ei viitsi uksele koputada, siis pole midagi teha.

Tagasi EFI arengukava juurde. Siinses ajakirjanumbris ei ole ruumi seda terviklikult käsitleda. Praegu on tõesti teemaks vaid „see" — anima. Sest muud „need" selles võrdluses ei ehmata.

Elas kord…

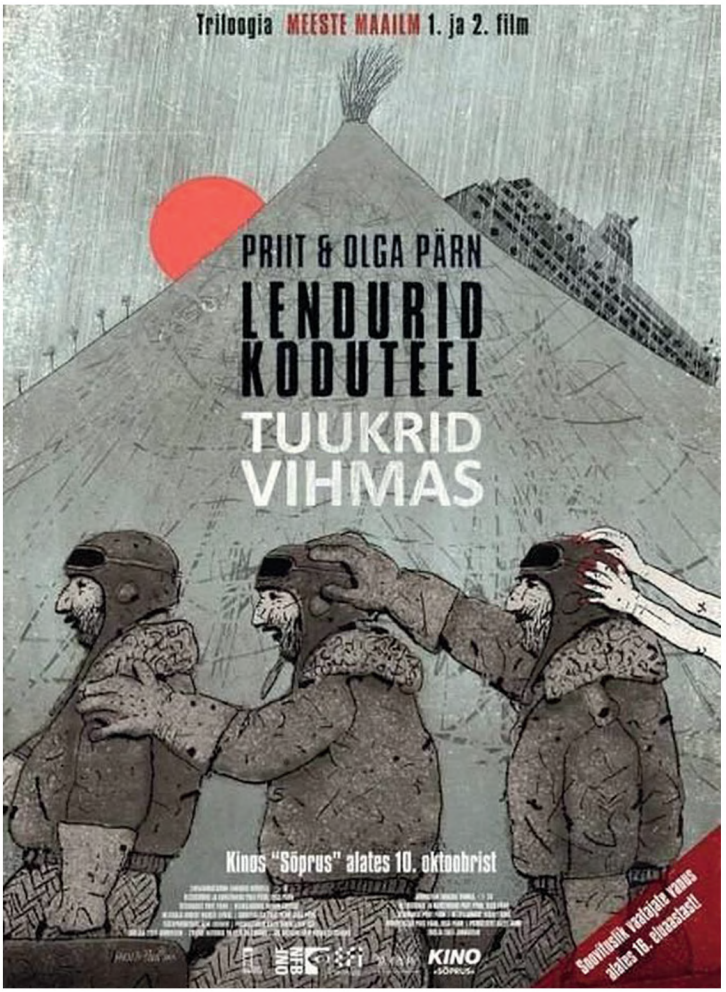
Elas kord Eesti Autorianima. Ta sündis elas ja suri. Rohkem tast keegi ei tea. Rohkem tast tõesti ei tea.

Madis Kõiv ja Vaino Vahing kirjutasid kunagi näidendi „Faehlmann". Selle lõppu (nii, et „Mehe" asemel on „Eesti Autorianima") tsiteerisin mälu järgi. Ja just seda meie animategijad kardavad. Et eesti autorianima sureb välja.

„Naksitrallid" I, 1984. Rež Avo Paistik.

EESTI ANIMATSIOONI LIIDU PÖÖRDUMINE

Animaliit seisab animavooru säilitamise eest, olles selle teemaga pöördunud ka EFI juhatuse ja nõukogu poole. Soovime selgelt, et animatsiooni käsitletaks ka edaspidi iseseisva valdkonnana, mitte ei sulandataks teistesse. Eesti animafilmil on rahvusvaheliselt väga tugev positsioon. See on saavutatud animavaldkonna aastakümnetepikkuse suure tööga ning on seni edukalt kandnud eesti kultuuri mainet globaalsel väljal. Edasiseks säramiseks ja arenemiseks vajame kodumaalt igakülgset toetust, seda eeskätt uute silmapaistvate teoste loomiseks ja levitamiseks. Seetõttu ootame EFIlt ja teistelt kultuuripoliitika kujundajatelt suuremat kaasatust valdkonda puudutavate muudatuste ja arengudokumentide koostamisel.



Filmiajakiri 24 images palus seitsmeteistkümnel rahvusvahelisel eksperdil nimetada kümme aasta parimat lühianimatsiooni. Kõige rohkem mainiti Priit ja Olga Pärna „Lendureid koduteel", 2014.

EESTI ANIMATSIOONI HETKESEIS 19. JUUNI 2020 HOMMIKUL

80-ndatel ja 90-ndatel tõusis Eesti animatsioon maailma animamaastikul väga nähtavale positsioonile. Ei järgitud trende, vaid loodi neid. „Eesti animatsioon" oli kvaliteedimärk.

On häbiväärne, et Eestis ei ole ei sellest ega sellele eelnevast või järgnevast perioodist ühtegi ülevaadet, analüüsi ega käsitlust Eesti autori sulest. Seega on lihtne teha nägu, et seda pole olnudki.

Koos iseseisvusega saabus ka arusaamine, et animatsioonilt tuleb raha ära võtta. Anda see mängufilmile. Ühelt poolt oli selle taga kindlasti raha vähesus (nii et mängufilmi tegemise kohal oli/on suur küsimärk), teiselt poolt ajas mitteanimaatoreid närvi see, et mitte nemad ei ole rahvusvahelised staarid. Nad ei ole isegi Eestis esimesed.

Probleem lakkab olemast, kui sellest ei räägita. Kas on see Eesti omapära, aga tuntud vanasõna võiks parafraseerida nii: kasta kapsast, mis kasvab, soolvee ja lämmastikhappega.

„Eesti film 100" suurejoonelisel juubeldamisel oli eesti anima esindusprotsent null. Animated Dreamsi võistlusprogrammi võeti alati ainult üks eesti film, sõltumata heade filmide arvust. Iialgi ei pääsenud ükski meie tudengifilm põhivõistlusprogrammi, kuigi meie tudengifilmid on näiteks kaks korda võitnud Fredrikstadi *grand prix*' — st nad tunnistati vastava aasta absoluutselt parimateks filmideks kogu Skandinaavias ja Baltimaades.

ADl võis olla puudusi, kuid ligi kahekümne aastaga oli festival leidnud oma koha maailma animafestivalide hulgas. Seda nime teati ja saadeti filme. 2017. aastal sai festivali direktoriks Priit Tender ja festivali nimi muutus „PÖFF Shortsiks". See ei ole enam animafestival. Umbes samal ajal muutus Tapa Priit Pärna animafestival „Kinoks maale". PP kadumine ei ole mulle oluline, aga koos sellega kadus ka Anima.

2006. aastal pakuti mulle võimalust rajada EKAsse animaosakond. Bakalaureuse-taseme eestikeelne õpe algas samal aastal, aasta hiljem ingliskeelne magistriõpe. Kui EFI toetas/toetab BFMis valmivaid lühifilme, peab nende kohta statistikat jne, siis EKA animaosakonda ei ole nendele olemas. Viimastel aastatel on EKAs valminud üle kahe tunni animatsiooni aastas, mis on ülekaalukalt rohkem kui kogu ülejäänud Eestis toodetud animatsioon kokku. Meie tudengifilmid on võitnud üle saja kahekümne auhinna rahvusvahelistel festivalidel. EFI meelest ei ole EKAs tehtud animafilmid eesti filmid.

Mitmed välismaalased on soovinud peale magistrantuuri lõpetamist jääda Eestisse ja me oleme üritanud tuua neid koos nende projektidega Joonisfilmi. EFI suhtumine on olnud üheselt tõrjuv: kaasake oma kodumaa raha, siis vaatame. Kuid kuidas saab näiteks itaallane, kes filmitegijaks sai alles Eestis, leida raha Itaalias, kus ta on täiesti

tundmatu? Selle asemel toetab EFI selgelt koolitustaustata tegijaid, ilmselt eeldades, et need lepivad väikese rahaga, peaasi, et midagi saaks.

Täiesti kummaline on, et animaosakonda vaenas praktiliselt algusest peale ka EKA enda administratsioon. 2016. aastal püüti hästi ette valmistatud manöövriga lahti saada nii minust kui Olga Pärnast. Eestis ennenägematu tudengite mäss ja rahvusvahelise animakogukonna sekkumine tagasid selle, et me jätkasime õpetamist meie lepingute lõpuni 2019. aastal. Kuigi tõotasime, et läheme EKAst ära, ei kuulutatud animaosakonnas välja konkurssi vabanenud professori ja dotsendi kohale — ilmselt ikkagi kardeti, et äkki me kandideerime? Animaosakonna juhiks määras rektor Priit Tenderi.

Meediast kaob animafilm umbes 2010–2015. Kui see just „Sipsik" ei ole.

Viimase poole aasta jooksul on EFI juhataja Edith Sepp esinenud meedias vähemalt viis korda, käsitledes eesti filmi hiilgavat hetkeseisu ja helget/tumedat tulevikku. Animatsiooni nendes kirjutistes ei esine.

Maailmamainega eesti animatsioon baseerub 100% Eesti Joonisfilmil ja Nukufilmil. Nende, eriti Joonisfilmi kaudu on tulnud kõik praegu aktiivsed filmitegijad. Osa neist on liikunud iseseisva tegutsemiseni, milles on kahtlemata osa tõdemusel, et kui nad Joonisfilmis jätkavad, siis EFI neile raha ei anna.

Stuudiod. Kui ma 1976. aastal animatsiooni tulin, ei teadnud ma filmitegemisest midagi. Aga ma teadsin, millist filmi ma tahan teha. Ja Rein Raamat oli viis aastat varem Moskva kolleegide abiga pannud paika tootmissüsteemi — põhimõtteliselt sama mis Disneyl. Ma panin oma ideed sellesse masinavärki ja teisest otsast tuli välja film — kui natuke lihtsustada.

Kõrvalepõige. 1994. aastal panin ma soomlaste kutsel Turus püsti animaosakonna. Kolmeteistkümne aasta jooksul, mil seal õpetasin, käis minu käe alt läbi 60–70 õpilast, nende seas kaks eestlast: Ülo Pikkov ja Kaspar Jancis. Kumbki neist ei olnud õpilaste hulgas kaugeltki andekaim, kuid nüüd on nad ainsad, kes on endale rahvusvaheliselt nime teinud. Mõlemad tõin ma oma diplomifilme tegema juba Joonisfilmi stuudiosse. Lisaks konsulteerisin mõlemaid kümne aasta jooksul pärast nende kooli lõpetamist. Ka selleks lõi võimaluse stuudio olemasolu, kus koos töötasime. Soomes selliseid stuudioid ei olnud.

Veel stuudiotest. Kui ma tean, et ma hakkan töötama meeskonnaga — oma eriala spetsidega, animaatorite, faseerijate, arvutigurudega jne — *mõtlen* ma algusest peale *suurelt*. See, mida saab teoks teha, selgub siis, kui asi läheb konkreetseks. Ideoloogilised, tehnoloogilised, materiaalsed võimalused. Piirangud on alati, suur mõte tuleb teha optimaalselt teoks.

Ja veel stuudiotest. Põhimõtteliselt on nii Nukufilm kui Joonisfilm tootmisbaasid — eriti Joonisfilm, sest selle uksed on olnud avatud väljastpoolt tulijatele algusest peale, juba Tallinnfilmi ajast. Kui režissöör saab võimaluse teha oma film professionaalses stuudios, siis üsna tõenäoliselt on see tema jaoks sündmus. Ta mõtleb suurelt, teeb koos tiimiga oma filmi.

Joonisfilm on koondanud kõik oma töötajad (!) ja seda enne koroonat. Põhjus: EFI rahastas heakskiidetud projekte 60%, 40% jne ulatuses. Põhjendamata, miks. Ja siis ei antud üldse mitte midagi.

2010. aastal valis Rahvusvaheline Animafilmiühing (ASIFA) Priit Pärna joonisfilmid „Eine murul" (1987) ja „Hotell E" (1992) viimase 50 aasta 50 parima filmi hulka. „Eine murul" (ülal) asus 11. kohal, „Hotell E" 36. kohal.

Et stuudio Eesti Joonisfilm töötaks sujuvalt, st, et jätkuvalt oleksid koormatud kõik teostusfaasid — animaatorid, faseerijad, puhtaksjoonistajad jne —, oleks aastas vaja 390 000 €. Siis annaks stuudio tööd 20–25 inimesele. Võrdluseks. Aastal 2017 eraldas EFI A-Film Eestile kahe aasta peale 800 000 €. Koos kulkast saadud rahaga sai „Sipsik'' Eestist üle miljoni. Taani koostööpartnerid pidid panema 800 000, panid 250 000. A-Film Eesti andis Eestis tööd kolmele animaatorile. Sealjuures oli tegemist odavtootega, mis näeb välja nagu madala eelarvega telesari.

Kui mitmes taotlusvoorus järgemööda ei eralda EFI Joonisfilmi projektidele toetust, ei jää üle muud, kui töötajad koondada. Ja ühel hetkel panna stuudio kinni. Kui see on EFI strateegia, siis kas ei oleks ausam võtta vastu poliitiline otsus, et meil ei ole vaja (lühi)animatsiooni?

Hiljaaegu tuli üks animaekspert välja ideega väikese-eelarvelistest filmidest, 30 000 *per* film. See peaks tähendama, et filmi teeb üks inimene. Kui ta maksab makse, siis sellest summast peaaegu pool läheb riigile tagasi. Kui pika filmi selle rahaga saab teha? Kolm minutit? Kaks minutit? Kokku kümme filmi *à* kaks minutit?

Tagasi mõtlemise juurde. Enesetsenseeritud mõtlemise ehk suurelt mõtlemise vastandi juurde. Kes ei tea või on unustanud, siis ühe sekundi animatsiooni saamiseks on vaja minimaalselt kaksteist kaadrit. Kui kaadris on üks jänes, siis ühe minuti jaoks on vaja joonistada 720 jänest. Aga kui lugu eeldab, et tegu on näiteks armukolmnurgaga, siis jäneseid peaks ühes minutis olema 2160. Üks neist peaks olema roosa, teine kollane ja kolmas roheline. Üksik animaator, kes on saanud väikese raha väikese filmi tegemiseks, ei mõtle värviliste jäneserühmade peale. Ratsionaalne tsensor istub tal peas ja suunab mõtted loole, kus üksik värvitu jänes istub liikumatult põõsa all ja pilgutab aeg-ajalt silmi. Sest sellega saab üksi hakkama.

Selline ongi tulevikus eesti animatsioon. Nõus, et ka mõni selline film võib olla naljakas, kuid asi on üldpildis, mis hakkab olema igatpidi vaene ja igav. Eriti kui mõelda, milliseid tulevärke siin maal on tehtud.

Ennustasin juba kaks aastat tagasi, et varsti asendab EFI anima lahtri lühifilmiga. Siis tundus see loogiline, kui pidada silmas EFI trendi animafilmist lahtisaamiseks.

Aga miks on seda vaja teha nüüd, kui plats on põhimõtteliselt puhas? Kas nagu kontroll-lask kuklasse?

Panna ühele pulgale lühimängufilm ja lühianimafilm on umbes sama, mis finantseerida ühesugustel põhimõtetel ooperit ja jalgpalli — mõlemad kestavad umbes ühekaua. Põhierinevus nende kahe filmiliigi vahel ei ole isegi mitte see, et mängulühi on reeglina tudengifilm või trepiaste teel täispika mängufilmi juurde. Põhierinevus on nii tegija kui nägija mõtlemises. Animafilmi abstraktsiooniaste on kõrge, aeg kulgeb animas teiste reeglite järgi. Juri Lotmani sõnul on nende filmiliikide peamine erinevus vaataja vastuvõtus: mängufilmi puhul usub vaataja illusiooni, mis talle ekraanil luuakse, anima puhul mõtestab vaataja lahti, mida nähtu tegelikult tähendab. Ja Lotman pidas silmas just lühianimafilmi. Pikad animafilmid on tehtud mängufilmi reeglite järgi. Võib öelda ka nii, et mängufilm on romaan, animatsioon on poeesia.

Me peaksime esitama siin oma seisukohti ja ettepanekuid. Mina olen seda juba teinud, see läks kurtidele kõrvadele. Ja üldse, me oleme filmitegijad, mõned meist päris head. Mõned võivad saada veel paremaks. Maailm teab meid. Me oskame teha animafilme. Teid, Edith, Piret ja Peep, on pandud looma meile tingimusi nende filmide tegemiseks. Minu seisukoht ja ettepanek on, et tehke oma tööd ja tõestage, et eesti anima põhjalaskmine oli äpardus, tööõnnetus ja te olete sellest aru saanud ning katsute oma viga parandada. Kahetseda pole vaja — kellele see korda läheb? Reanimeerige eesti animatsioon. Kui ei taha või ei saa hakkama, siis andke võimalus neile, kes tahavad ja saavad.

PRIIT PÄRN,
animarežissöör jne

EESTI ANIMATSIOONI E-OLEVIKUST JA VÕIMALIKUST TULEVIKUST

Tahan lisada järgneva omalt poolt kui üheksa-aastase poisi ema ja kui kolm aastat kulkas töötanud audiovisuaaliekspert.

Olen alates aastast 2016 jälginud veidrat trendi Eestis — autorianimatsiooni suhtutakse vaenulikult ja üritatakse teha selgeks, et Eesti vabariigile on vaja üksnes massile orienteeritud ja odavalt tehtud täispikka animafilmi. Samas peetakse kogu maailmas autorianimatsiooni üliloluliseks arenguplatvormiks. Ja mitte ainult pikkade kogupereanimafilmide jaoks (lühikeses autorifilmis saab julgelt katsetada uusi võtteid, tehnikaid, lähenemisi ja stiile); nad on ka uute tehnoloogiate arendamise platvormiks. Kanada, Taani ja Prantsusmaa panustavad ohtralt VRi ja uute tehnoloogiate arendamisse. Selleks on nende (oma riigi) filmiinstituutidel ka eraldi lahter. Ning just autorianimatsioonist on kasvanud välja arvutimängude ja äppide kõige uuemad ja kuumemad trendid. Mõned autorid töötavadki nii: luuakse autorianimafilm ja kõrvale ehitatakse mänguäpp, mida müüakse. Kõik maad, mis panustavad anima ja tehnoloogia põimitud arendusse, järgivad karme reegleid: kogu raha, mis antakse nendel eesmärkidel, peab olema kulutatud oma maa territooriumil. Käib kibe võistlus.

Nüüd meie väike Eesti. Meil on siin autorianimatsiooni näol tegemist väga haruldase ilminguga: see on omamoodi Klondike. Huvitav, et Eestis on kõik see, mis on e-staatuses, omandanud riikliku staatuse (e-riik, e-õpe, e-elu üldse), visuaalset kultuuri aga peljatakse ja peetakse ebaoluliseks. See on väga veider. Tegelikult on ju täpselt vastupidi! Just autorianimatsioon on ja peabki olema selle hinnatud e-värgi üks väga oluline osa. Kuid nagu teada, kui lille mitte kasta ja kasvatada teda valedes tingimustes, siis taim hukkub ega annagi järglasi. Meil Eestis on äge ja haruldane animatsiooni lillepeenar praegu veel alles. Oleks vaja tarka aednikku, et teha sellest maailma unikaalseim lilleaed.

Samuti on tähtis aru saada, et animatsioon ei ole omaette isoleeritud tegevusala. Filmikunsti areng viimastel aastakümnetel näitab, et enam ei ole „lihtsalt" mängufilmi. Suurte stuudiote konkurentsivõimelised filmid on kõik poolenisti või veel rohkem animeeritud või siis on filmis kasutatud uusi tehnoloogiaid. Hea näide on Steven Spielbergi „Tintini seiklused" (2011): nad kasutasid nii MoCapi (*motion capture system*) näitlejatega kui ka 3Ds ehitatud maailma. Muidugi on see film tehtud meie mõistes hoopis teises kategoorias summadega („Tintini" eelarve oli 135 miljonit dollarit), aga see ei tähenda, et meil Eestis uute tehnoloogiatega kinematograafilisi eksperimente teha ei saaks. Tegelikult ongi eksperimenteerimine olnud üks olulistest asjadest, miks me oleme alati

olnud konkurentsivõimelised just lühivormis. Lihtsalt lühivorm maksab vähem! Samuti puudub meil inimressurss, et teha mitmeid keerulisi täispikki produktsioone paralleelselt.

Selles valguses paistab, et animatsioon ja just kunstilise ambitsiooniga lühianimafilm on mängufilmi arengule samuti väga oluline. Kui meil planeeritakse ultramodernset Tallinna Wonderlandi võttepaviljoni, on väga naiivne mõelda, et filmimine saab toimuda nelja seina vahel ja ühe kaameraga. Või et ihaldatud lääne suurkompaniid, kes lendavad siia kohale oma võtteid tegema, võtavad kaasa ka kogu tehnoloogilise pargi ja spetsialistid. Nii see tõenäoliselt ei hakka olema. Kui me likvideerime oma eesti animatsiooni, kaovad koos sellega ka vajalike oskustega professionaalid. Samuti annab säärane kultuuripoliitika löögi sellistele ärimudelitele nagu Film Estonia.

Iga filmi jaoks luuakse vastav virtuaalne maailm eraldi ja see nõuab loojaid, st kunstnikke, kes on võimelised looma originaalseid, kõrge kunstilise väärtusega, reaalselt mitteeksisteerivaid maailmu. Siin on põhimõtteline erinevus mängufilmi operaatoritööga: hea operaator on võimeline originaalselt üles võtma reaalselt eksisteerivat maailma, aga mitte seda maailma looma. Tänapäeval on mängufilmimaailmas kibe vajadus sääraste loojate järele, kes tooksid nähtavale ja annaksid vormi ruumidele ja objektidele, mida pole olemas reaalsuses, mis on vaid fantaasias. Minu meelest on siinkohal hea näide Nukufilmis tehtud kratt filmis „November".

Kui rääkida sellisest trendikast asjast nagu valdkondadevaheline koostöö ja sünergia, siis kindlasti on animatsioonil ja uutel tehnoloogiatel seal väga oluline roll. Ma ise olen koos Priidu ja Eesti Joonisfilmiga osalenud viimaste aastate jooksul väga erinevates projektides ja tehnoloogilistes eksperimentides. Üks väga hea näide on koostöö ERMiga, mille püsinäituse jaoks tegid Joonisfilmi seitse autorit üheksa animafilmi. Aasta jooksul külastas näitust „Uurali kaja", mille osa meie filmiprojekt oli, 300 000 inimest. Ilma Joonisfilmi stuudiota ei oleks sellise kvaliteetse ja omanäolise projekti läbiviimine mõeldav.

Nukufilm on samuti teinud edukat koostööd mitmete muuseumide ja ekspositsioonidega. Ja animatsioon kui selline on teinud koostööd mitmete teatrilavastustega. Meil Priiduga on praegu käsil projekt, kus väga olulisi rolle mängivad VAT-teatri näitlejad ja koreograafiks on Tanel Saar samast teatrist. Ja ma julgen öelda, et tulevik on see, kus animatsiooni ja uusi tehnoloogiaid hakatakse üha rohkem ja rohkem kasutama teatris, ooperis, balletis jne.

Kui meie kaks suurt stuudiot, Joonisfilm ja Nukufilm, lakkavad olemast, on see kahtlemata korvamatu kahju.

Täpsustan veel seda e-värki. Inimesed, kellel on väikesed lapsed, teavad kõik, et noorem põlvkond on totaalses e-sõltuvuses. Lapsed alates neljandastviiendast eluaastast hakkavad mängima igasuguseid mänge: arendavaid, harivaid, ärritavaid, totaalselt jaburaid jne. Inimesed, kellel sellises vanuses lapsi ei ole, ei kujuta ette ajahulka, mille lapsed veedavad iPodide ja nutitelefonidega. Psühholoogiline sõltuvus, mille need vidinad tekitavad, on muljetavaldav. Vaadake uuringuid, mis Eestis tehtud: millised äppe lapsed kasutavad, millises virtuaalses maailmas nad viibivad. Tehke lahti ROBLOX või mõni selletaoline tasuta äpp ja vaadake, mis maailmas meie lapsed tundide

viisi viibivad. Esiteks, see maailm on absoluutselt ingliskeelne. Teiseks, see on kole ja mõnikord lausa õudne. On olemas tasuta äpid, mis põhjustavad lastel tõsiseid psühholoogilisi häireid. Põhjus: ebaprofessionaalne teostus ja totaalne antikunst. Ehk kunsti puudumine. Eesti e-riigina panustab aga e-visuaalse kultuuri arendamisse ümmarguse nulli, kuigi suurepärane alus selle kultuuri arendamiseks on meil olemas. See alus on Eesti rikkalik, mitmekesine autorianimatsioon.

Lapsed kasvavad. Praegusel ajal kasvavad nad isegi kiiremini, sest nende omandatava info maht on tohutult suur. Ja lapsed vajavad Eesti oma kaasaegset vinget visuaalkultuuri. Eesti lapsed on seda väärt. Kõik „Põngerjate" multikad, mida ETV2-st ohtralt tuleb, on toredad, aga pean tõdema, et 8+ poisid seda värki enam ei vaata. Kuidas seda auku täita? Kas Eesti saaks siin midagi ära teha? Neile küll pakutakse Hiinas tehtud Sipsikunukku, aga järgmiseks juba vanamehe roppe nalju. Minu meelest oleks meie noorukitel hea meel, kui neile pakutaks eesti autorianimatsiooni. Praegusel hetkel jõuavad eesti autorianimatsioonide killud nendeni läbi välismaa stuudiote produktsiooni: näiteks stuudio Laika ei varja, et on saanud inspiratsiooni Mati Küti Nukufilmis tehtud filmidest. Kõik teavad, et paljud ameerika *indie*-telesarjad täiskasvanutele on inspireeritud Pärna loomingust. Isegi ülipopulaarne *indie anime* on Priit Pärna mõjudega (Satoshi Kon).

Mina olen ainult lihtne Valgevene kodanik Eestis. Umbes nagu Siil „Kalevipojas". Ehk siis ainus, mida ma teha saan, on lihtsalt karjuda põõsast: ÄRGE TAPKE SEDA HARULDAST ÜKSSARVIKUT NIMEGA EESTI AUTORIANIMATSIOON! SEE ON EESTI E-TULEVIK, KALLID KALEVIPOJAD JA LINDATÜTRED!

Lugupidamisega,
OLGA PÄRN

„Lendurid koduteel", 2014. Rež-d Priit Pärn ja Olga Pärn.

JOONISFILMI KOONDAMISED

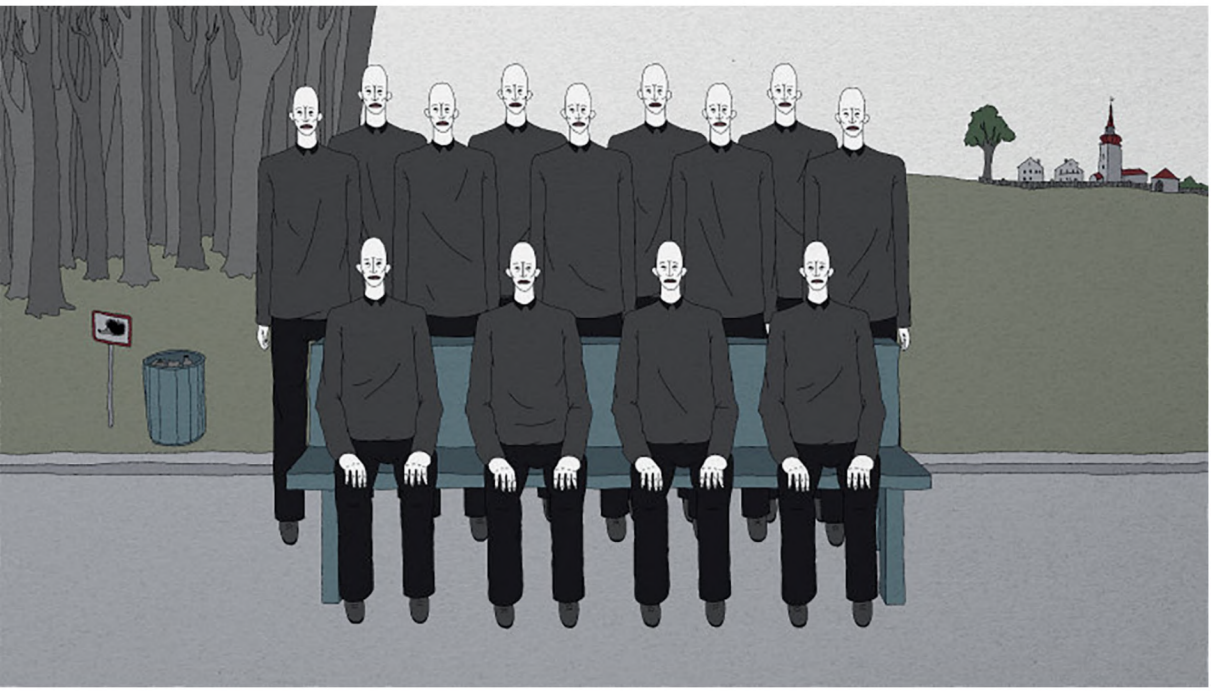
KALEV TAMM (*Joonisfilmi produtsent*)

Kokku oleme koondanud loomingulisest ja tehnilisest koosseisust:
— 2018. aastal seitse töötajat.
— 2020. aasta kevadel koondasime neli töötajat. Põhjuseks ei olnud kindlasti koroonakriis, vaid asjaolu, et EFI 2020 ei eraldanud esimeses animataotlusvoorus uusi tootmistoetusi filmiprojektidele (mitte ühegi tootmisettevõtte projektile). Otsused tehti teatavaks 16. märtsil.

Lisaks mittekooseisulised töötajad, sh animaatorid, faasi- ja ümberjoonistajad, faasivärvijad, 3D-animaatorid, režissöörid, kunstnikud, heliloojad, muusikud, näitlejad jne, kellele pole enam olnud tööd pakkuda. (Joonisfilmide eelarvest u 70% moodustavad töötasud ja tööjõumaksud.)

Praegu töötab Joonisfilmis töölepingu alusel neli töötajat (paraku enam mitte ühtegi elukutselist animaatorit ega faasi- ja ümberjoonistajat), kellest tuleb veel kaks koondada (tehnilised töötajad, kes on seotud järeltootmises olevate filmide lõpetamisega), kui EFI

„Briljantsuse demonstratsioon neljas vaatuses", 2018. Rež-d Morten Tšinakov ja Lucija Mrzljak.



„Maasikaõgijad", 2018. Rež Matias Mälk.

teises animataotlusvoorus projektidele tootmistoetust ei eralda. Üritan leida ka muud tööd, aga kas see õnnestub, pole praegu selge.

Hetkel on Joonisfilmis lõpetamisel kolm filmi.

Joonisfilm „Toonekurg" (rež-d Morten Tšinakov, Lucija Mrzljak), mida helindatakse, peaks valmima juuni lõpuks. Filmi toetasid Eesti Filmi Instituut ja Kultuurkapital.

Joonisfilm „Neli Kivi" (rež Francesco Rosso) on järeltootmises ja peaks valmima juuni lõpuks. Filmi toetas Eesti Kultuurkapital. Tegemist on madalaeelarvelise filmiga, mille režissöör on suuremalt jaolt üksi animeerinud ja teostanud ka muud tootmisetapid.

Mängufilmi „Laulud rebasele" (rež Kristijonas Vildziunas) puhul on tegemist Leedu-Läti-Eesti koostööga. Joonisfilm tegi filmile eriefektid ning Joonisfilmi-poolsed tööd on lõpetatud; film on järeltootmises. Eesti Filmi Instituut filmi ei toetanud, küll aga Eesti Kultuurkapital ja Eurimages.

ÜKS KÜSIMUS

EFI arengukava 2020–2024 peatükis „Olulisemad tegevused" punkt 1.2 on välja toodud, et arendades arengukava perioodil edasi toetuse jagamise põhimõtteid, on EFIl plaanis korraldada rahastamist läbi viie alajaotuse. Neist viiest alajaotusest on teisena välja toodud lühifilmid (sh animafilm ja mängufilm).

Varem oli animal oma, eraldi eelarverida, uue arengukava järgi enam mitte.

Teie igapäevane töö on seotud animavaldkonnaga. Oletame, et EFI plaan (lühi)anima ja (lühi)mängufilm samasse alajaotusesse, ühele eelarvereale kokku tuua realiseerub. Millised tagajärjed oleksid sellel Eesti autorianimatsioonile?

MARI KIVI (*Eesti Animatsiooni Liidu juhatuse liige*):
Praegusel hetkel on veel käimas arutelud EFIga tulevikuvisioonide üle, nii et lõplikku vastust arengukava realiseerumise osas ei ole ja tuleviku kohta ennustusi ei teeks.

PRIIT TENDER (*animarežissöör, EKA animatsiooniosakonna juht, OÜ Joonisfilm osanik*):
Minu arvamus on lühidalt järgmine. Kui anima- ja lühimängufilm ühe rahastuse alla kokku viia, siis viiks see eesti animatsiooni kiire hääbumiseni. Mängufilmi inimesed otsustajatena ei pruugi mõista selle filmiliigi eripära ja väärtust. Õigem oleks ka pikki animafilme rahastada animaeelarvest, mitte lükata neid mängufilmide kategooriasse. Mõistlik oleks teha ka pikkade animafilmide rahastamiseks eraldi voor,

„Alateadvuse maja", 2015. Rež Priit Tender.

„Lisa Limone ja Maroc Orange: tormakas armulugu", 2013. Rež Mait Laas.

ehk iga kolme aasta tagant, sest kui liiga suur protsent rahastusest läheb ühele pikale filmile, siis muutub ülejäänud tegijate olukord väga keeruliseks.

MAIT LAAS (*animarežissöör, animatsiooni ajaloo õppejõud*):
Just Eesti kultuuriruumis on sündinud filmimaailmas silmapaistev unikaalne filmikeel, millel on 90-aastane traditsioon ja oma rahvusvaheline koolkond keskpunktiga Eestis. Eesti animafilmis kannavad audiovisuaalset mõtet erilaadne süntaks ja kujundiloome ning maailmataju. See omapärane poeesia on oodatud rahvusvahelistel A-klassi filmifestivalidel, nõudliku maitsega publiku hulgas üle maailma ja leiab jäljendamist globaalsetes massimeedia filmitoodetes.

Seda eesti animatsioonikeeles peituvat erilist tunnetust tullakse kogema Eesti Kunstiakadeemia animatsiooniosakonda ja siinsetelt filmimeistritelt otsitakse inspiratsiooni praktikantidena Tallinna animastuudiotes. Eesti anima ajalugu kuulub eraldi peatükina maailma mainekamate kunstikõrgkoolide programmidesse. Oma panuse meisterlike teoste sündimisse on andnud siinsed parimas loomevormis eesti kirjanikud, heliloojad ja kunstnikud. Nii on see seni olnud. Justkui loomulikult ja enesestmõistetavana, suuresti siinsete maailma tipptalentide najal ja Eesti ühiskonna mõistval toel. Kas me oskame seda eripära ise ära tunda ja hinnata ning sellele järgnevate põlvkondade tarvis vundamenti laduda? Mis on meie roll maailmas, et siin sündinud ainulaadseid talente ja traditsioone toetada ja maailma inspireerida, väärt sisuga täita?

Olemasoleva EFI arengukava põhjal ei mõista veel midagi arvata, kuna selles puuduvad tehtavate muudatuste sisuline selgitus ja oodatavad tulemused. Kuidas aitab animafilmi loojatel oma ideid senisest paremini teostada animatsiooni kui eraldiseisva filmiliigi tasalülitamine lühifilmide kategooriasse, koos lühimängufilmidega EFI eelarve real? Kas või märgiliselt? Kas loeb kvantiteet ehk pikkus?

Kui nii, siis peavad omavahel eluõiguse nimel konkureerima hakkama olemuselt erineva filmikeele ja tehnilise teostusega filmiliigid ja erineva motiveeritusega filmiloojad. Kui lühimängufilmi vaadatakse traditsiooniliselt eelkõige kui täispikale mängufilmile eelnevat meisterlikkuse proovitööd, siis animafilm oma taotluslikus lühiduses on ainulaadne ja iseseisev kunstiline tervik. Kaader kaadri haaval sündiv teos valmib mängufilmist erinevat ja samas unikaalset ja professionaalset tehnikat, inim-, aja- ja materiaalset ressurssi kasutades. Animafilmi filmikeel ja selle lugemisoskus erinevad mängufilmi omast.

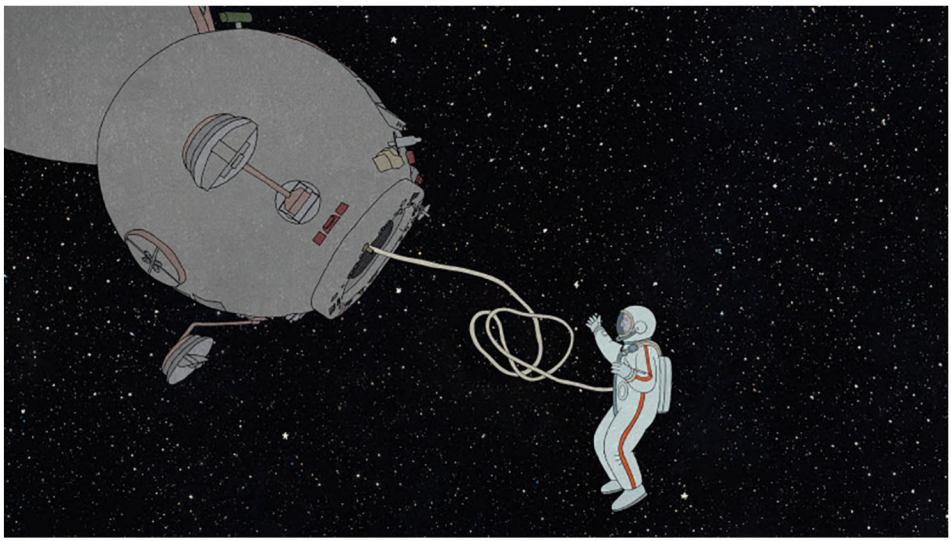
Milline on animafilmi roll eesti kultuuri- ja filmimaastikul? Millised loovad autorid kaovad ja lood jäävad olemata, kui senist toetust enam ei ole ning olemasolev ei suurene? Kuis muutub oma nägu ja olemust otsiv eesti filmimaastik, kui hääbub eesti filmikultuurile omane ja talle eripära lisanud animafilmi traditsioon? Kas see loob võimalusi erinevate filmi- ja kunstiliikide vaheliseks koostööks?

Ilma ühiskonna toetuseta, mille vahendajaks on Eesti Filmi Instituut, ei oleks järgmisel aastal 90. aastapäeva tähistav eesti animatsioon oma meisterlikkuses saanud sündida ja ilma selleta ei sünni tulevikus ka meistreid, meistriteoseid ega meisterlikku loomingulist k o o s t ö ö d.

MATTIAS MÄLK (*animarežissöör*): Kui anima- ja mängufilm sama rea peale lähevad, siis suure tõenäosusega jääb animafilm pigem vaeslapse rolli. Viimasel ajal on olnud märgata tendentsi, kus animavoorude spetsialistid on olnud aina rohkem mängufilmi inimesed. Sellest tingituna töötavad mõned nende soovitused juba eos animatsiooni abstraktsemale pildikeelele vastu. Kui rollid oleksid vahetuses, siis kui tõsiselt võtaksid mängufilmi tegijad animainimeste soovitusi?

See muudatus on üsna kaua päevakorras olnud ja selle vastu võitlemine ilmselt enam tulemusi ei anna. Taotlusvoorude liitmisel võivad eesti autorianimatsioonile olla laastavad tagajärjed, mis võib loojaid pigem muude meediumide ja välismaa poole suunata.

KASPAR JANCIS (*animarežissöör*): Selle otsuse tagajärjed oleksid meie animatsioonikultuurile fataalsed. See lõpeks järjepidevust vajavate stuudiote kokkuvarisemisega. See oleks viimane hoop niigi hinge vaakuvas alarahastatud valdkonnas. Tekib küsimus, miks seda vaja on. Miks peab ilmtingimata lammutama väga head rahvusvahelist tulemust toonud valdkond? Kes sellest võidab? Animatsioonitegijad kindlasti mitte. Väide, et „mujal maailmas ju nii on", ei pea paika. See peab paika ainult nendes maades (näiteks Soome), kus arvestatav animatsioonikultuur (rõhutaks viimast sõnapoolt) praktiliselt puudub. Mängufilmist eraldi animatsioonirahastusega maad, nt Poola, Läti, Norra, Horvaatia, Kanada, Belgia, Sloveenia jpt, on rahvusvaheliselt märksa tuntumad autorianimafilmide tootjad. Soovitan praeguse statistikat kummardava aja tuules vaadata, kui palju kunstilisi eesti animafilme on maailma suurimate festivalide võistlusprogrammides, ja jagada selle arvu meie rahvaarvuga. Tulemuseks oleks Eesti kadestamisväärselt suur esindatus. Rääkida, et Eesti vajab oma eripärast filmikultuuri, mis oleks esindatud rahvusvahelisel tasemel, ja samas lammutada aastakümnetega välja arene-



„Kosmonaut", 2019. Rež Kaspar Jancis.

nud kunstivaldkond on kilplaslik ja lühinägelik tegevus, millest lõppkokkuvõttes ei võida keegi. Lisanduks kümneid loovisiksusi, kelle oskusi ja annet ei osata väärtustada ja kelle looming saaks ebapädeva otsuse tõttu raskelt kannatada.

MARTINUS KLEMET (*animarežissöör*): Pealtnäha tundub loogiline samm lühimängufilm ja lühianimafilm ühe kategooria alla viia. Praktikas aga on need filmiliigid väga erinevad. Eksisteerib küll erandeid, kuid tavaliselt luuakse lühimängufilm selleks, et demonstreerida noore režissööri oskusi (visiitkaart!), või siis on see pilootprojektiks ambitsioonikamale, täispika mängufilmi ideele. Lühianimafilm on aga iseseisev kunstiliik, kuna lühikeses animafilmis on võimalik väljendada ideid, mida pikas filmis pole võimalik. Täispikk animafilm on tavaliselt struktuuriliselt sarnasem täispika mängufilmiga, järgides üpris rangelt klassikalisi dramaturgiareegleid.

Teine probleem on see, et lühianimafilmi eelarve on tavaliselt märksa suurem kui lühimängufilmi oma. See tuleneb puhtalt töömahu erinevusest — tuhandete joonistuste joonistamine kaader kaadri haaval lihtsalt on aeganõudev. Arvutianimatsioon on samuti põnev, kuid autentsete, käsitsi tehtud filmide traditsioon on samuti väärt alles hoidmist. Maailmas on tegelikult väga hinnatud käsitsi loodud animafilmid, sest enamus praegu loodavatest filmidest on arvutianimatsioon.

Kui lühimängufilmi ning lühianimafilmi projektid hakkavad sama kategooria all võistlema, siis juba nende eelarvete erinevuse tõttu hakkab Eestis loodud animafilmide hulk vähenema ja tekib oht, et maailmas hästi tuntud eesti animafilmi traditsioon hääbub.

ÜLO PIKKOV (*animarežissöör*): Küsimus on eelkõige vastutuses. Vastutuses tagada teatud valdkonna eksistents ja areng. Nii, nagu Eesti Vabariigi põhiseadus sätestab meie riigi

„Keha mälu", 2011. Rež Ülo Pikkov.

väärtusruumi ja toimimise põhimõtted, nii määravad ka Eesti Filmi Instituudi alusdokumendid filmivaldkonna väärtusruumi ja toimimise reeglid.

Senine animatsiooni käsitlemine eraldi valdkonnana (koos oma eelarvereaga) on kandnud endas lisaks paljule muule ka sõnumit, et seda valdkonda väärtustatakse ja et selle hoidmise ning arendamise eest võetakse selge vastutus. Kui nüüd kaob animatsioon eraldi valdkonnana EFI rahastusvoorudest, hägustub kindlasti ka vastutus hoida ja arendada seni rahvusvaheliselt edukaimat osa Eesti filmivaldkonnast.

RIHO UNT (*animarežissöör*):
Juhtusin hiljuti kuulama Eesti Raadiost saadet „Aiatark", milles kogemustega aiapidaja andis nõu, kuidas saavutada taime arenguks täiuslikud tingimused, et kasvandik õitemerre upuks ja lopsakat saaki kasvataks. Olen ka ise pisikese kasvuhoone omanik, milles tomat ja kurk käsikäes, näiliselt parimate sõpradena ennast tõestavad.

Üllatus oli suur, kui saatekülaline, kogemustega aiapidaja, tomati- ja kurgitaimed lahus soovitas hoida, just nagu eri soost teismelised lapsed eri magamistubadesse kamandatakse. Mitte seda, et tomatit ja kurki ei võiks kasvatada samas kasvuhoones, aga ikkagi, kui unistada küpsetest tulipunastest tomatitest või arbuusilikult mahlast nõretavatest kurkidest, soovitatakse nad lahus hoida. Üks eelistab kasvamiseks niiskust ja mõnusaid tuuleiile, teine sooja ja tuulevaikust. Neid sama katuse all pidades tekivad paratamatult oma lemmikud, keda hellitada ja poputada.

Mina armastan tomateid, aga süüa kõlbavad nad mõlemad.

JANNO PÕLDMA (*animarežissöör*):
Uudis, et EFI tahab, aga võib-olla ongi juba otsustanud (arengukava lugedes jääb küll niisugune mulje) likvideerida animatsiooni eraldi eelarverea, mõjus mulle külma dušina. Täispikad animafilmid peaksid hakkama konkureerima täispikkade mängufilmi-

„Isand", 2015. Rež Riho Unt.

dega, lühianimatsioon, mis reeglina on autorianimatsioon, lühimängufilmidega. (Huvitav, miks lühidokid sellest alajaotusest välja jäeti? Kui, siis juba!) Mis lahti? Tahaksin näha seda täispikka animafilmi, mis üritab mängufilmidelt raha ära võtta! See on sama hull, kui päise päeva ajal võõrasse aeda õunaraksu minna. Eriti kui seal on veel kümme kurja koera.

Lugesin läbi EFI arengukava 2020–2024. Mitte kusagilt ei loe välja, et eesti animafilmiga oleksid lood kehvad, tegijaid või ideid vähe, osavõtt festivalidest tilluke, auhinnad olematud. Vastupidi, seal on ainult ilusad laused. Muuhulgas ka see, et EFI seisab selle eest, et riik suunaks filmitootmisse rohkem vahendeid, tootmaks suuremal hulgal filme. Suurepärane, seiske kindlasti selle eest! Veel kirjutatakse, et igal aastal on vähemalt kaks eesti filmi maailma A-klassi festivalide programmis. No kuulge, animafilmid on igal aastal mitme A-klassi festivali programmis! Siis veel, et Eesti Filmi Sihtasutuse ümberkorraldamisel EFIks seati eesmärgiks, et EFI ei oleks pelgalt raha vahendaja, vaid arenduskeskus, mis toetab innovatsiooni filmivaldkonnas. Sõbrad, kui meie animatsioon ei ole eesti filmikunsti innovatsiooni lipulaevaks, siis mis veel?

Milleks siis selline, esmapilgul raamatupidajalik ümbergrupeerimine? Üks põhjus on kindlasti raha. Ilusatest sõnadest hoolimata tegelikult ju eelarve ei kasvanud, või kui, siis mikroskoopiliselt. Eelmisel aastal oli animatsiooni eelarve 880 000 eurot, sel aastal 900 000 eurot. Järelikult on tegu raha ümberjaotamisega. Aga mis on ümberjaotamine? See on see, kui üks kaotab ja teine justkui võidab. Miks EFI seda tahab teha? Ma ei leidnud EFI arengukavast sellele adekvaatseid põhjendusi. Selgitused on äärmiselt ümmargused, *à la* edendame, arendame, parandame, täiustame jne. Mida tahetakse täiustada? Maailmatasemel eesti animatsiooni? Kuidas? Kas selle tarvis ongi arengukavas lause, et EFI rahastusmeetmed peavad võtma arvesse muu hulgas ka filmimaailma

„Leiutajateküla Lotte", 2006. Rež-d Janno Põldma ja Heiki Ernits.

olulisi trende? Eesti animatsioon, rahvusvahelistelt festivalidelt sadu auhindu saanud filmiliik, ei ole kunagi näpuga järge ajanud filmimaailma olulistes soovitustes või trendides. Nii oli see juba nõukaajal, nii on see ka nüüd. Vastupidi, muu maailm on järginud meid (hea näide on Priit Pärn). Sellepärast ongi meie animafilmid isikupärased ja festivalidele oodatud.

Miks siis ikkagi selline ümberjagamine? Üks eelmisi kõrgeid filmiametnikke ütles animatsiooni kohta, et väetada tuleb seda kapsast, mis hästi kasvab. Praegu on pendel teise otsa liikunud, nüüd kinnitatakse, et autorianimafilmi on võimalik edukalt teha ka üksi Lasnamäel köögilaua taga. Kindlasti on võimalik, ainult et kas nii on võimalik ka maailmas läbi lüüa? Tase on hirmkõrge ja Lasnamäe betoonseinad ei ole oma kehva helipidamisega tundlikule loojanatuurile just kõige sobivamad. Kapsastega on aga lood veelgi kehvemad, stuudios Eesti Joonisfilm ei ole palgal enam ühtegi animaatorit ega ümberjoonistajat. Lihtsalt EFIst ei jagu meile enam toomisraha, viimane kord saime raha eelmise aasta jaanuaris. Professionaalse stuudio professionaalsus lihtsalt hääbub. Kas Nukufilm on järgmine? Kui vaid teaks filmiametnike geniaalseid plaane… Mis tegelikult toimub? Keegi peab ju teadma, keegi peab ju olema stsenaariumi paberile kritseldanud. Ja käsikirjad ei põle. Vandenõuteooriaid ma ei poolda, aga termineid nagu „arendame", „parandame", „täiustame" ma ka ei usu.

HARDI VOLMER (*mängufilmi- ja animarežissöör*): Meie autorianimatsioon on jätkuvalt Eesti filmi esinduslikem ja tuntuim nähtus rahvusvahelisel kultuuriväljal. Samas kuulub ta toodanguna meie loomemajanduse sellesse kaubavalikusse, mis paraku pennigi sisse ei too. Ainult feim ja ei mingit sulli. Kui rääkida eesti filmist kui kaubast, siis tuleb rääkida kohalikust kassatulemist, ei muust. Viimastel kümnenditel

sündinud unistus täispikast kogupere-animafilmist kui üleilmsest kaubaartiklist osutus magusaks mulliks. „Lottedega" on ka väljaspool teenitud, aga sellega stuudiot ei majanda, nagu näha. Nukufilmi stuudio, mille osanik ma ise olen, on küll näide halvast majandamisest, aga see on pigem erastamisaegse naiivkapitalismi vaimustuses sündinud väärastumise tulemus. Osaühing, nagu igasugune ettevõte, on suunatud kasumi teenimisele, aga mis kasumist saab rääkida festivalifilmi puhul? Optimaalse majandusmudeliga suurstuudiod kui tootmisbaasid võiksid meil olla riigiteatritega samas „sahtlis", kuid seesugune reform heiastub animaatorile pigem kui märg uni. Eesootava majanduskooma tingimustes iseäranis.

Nii ehk teisiti tähendab kõnesolev käik animatsiooni rahastamise kokkutõmbamist. Vähendet eelarvega saab läbi häda toota kahekesi nn tõelist „autorifilmi", piltlikult kellegi tagatoas ja põlve otsas.

Stuudiote kadumisega hääbub unikaalne oskusteave ja meie filmi lipulaeva maine kuhtub. Näited laiast ilmast on olemas. Õigustuse selleks sammuks annab ilmselt teadmine, et film ongi tööstus ja et animatsioon ongi ääreala ja „suur kino", st mängufilm ei tea sellest midagi. Paraku on isegi rikkas Euroopas vaid mõned riigid, mille puhul saab rääkida filmitööstusest.

Kuri tõde on, et kui maksumaksja otsustab kinno algupärast mängufilmi vaatama minna, siis üldjuhul on ta selle juba ette kinni maksnud ja tema piletiga panustatust ei jõua kopikatki filmitootmisse tagasi. See on küll juba eraldi teema, aga selle foonil seisab meie animafilm tegelikult võrdsena oma liigikaaslaste kõrval!

„Nõiutud saar", 1985. Rež-d Hardi Volmer ja Riho Unt.

ÜKS KÜSIMUS EESTI FILMI INSTITUUDILE

Tere, Edith, Piret ja Peep,

Teile kirjutab ajakirja Teater. Muusika. Kino filmitoimetaja Donald Tomberg. Teemaks EFI arengukava 2020–2024. Seal, peatükis „Olulisemad tegevused", punkt 1.2 on välja toodud, et arendades arengukava perioodil edasi toetuse jagamise põhimõtteid, on EFIl plaanis korraldada rahastamist läbi viie alajaotuse. Neist viiest alajaotusest on teisena välja toodud (2) lühifilmid (sh animafilm ja mängufilm). Animavaldkonnas on see visioon viia (lühi-)anima samale eelarvereale (lühi)mängufilmiga tekitanud pahameelt. Tõden, et ehmatavalt mõjus see ka minule.

Varem oli animal oma, eraldi eelarverida, uue arengukava järgi enam mitte.

TMK juulinumbris on antud arenguvisioon (ja seejuures ka meie autorianimatsiooni käekäik laiemalt) oluliseks teemaks. Palun vastake meie ajakirjale, miks EFI arengukava näeb ette (lühi)animafilmi ja (lühi)mängufilmi kokkutoomist samasse alajaotusesse, samale eelarvereale. Tooksime siis meie juulinumbris välja ka teie vastuse.

Lugupidamisega,

DONALD TOMBERG

EESTI FILMI INSTITUUT:

Filmivaldkonnas leiavad aset muutused, nii maailmas kui ka meil, seetõttu on uuenduste kaardistamine ja arengute planeerimine filmitootmise loomulik osa. Initsiatiivi näitab üles kord EFI, kord valdkond, ja ka see on normaalne. Detailidesse laskumatagi on selge, et oleme tunnistajateks audiovisuaalse kultuuri vallas toimuvatele suurtele muudatustele ja loomulikult mõjutab see kõik ka Eestit. Muutuvad nii stuudiote võimalused, tegijate ambitsioonid kui publiku ootused, aga ka kogu maailma majanduslik kliima, seetõttu ei tohiks ükski number olla kivisse raiutud.

Väikese riigi eelarvest ei jätku filmiraha kunagi kõigile, seetõttu on muretsemine hakkama saamise pärast mõistetav. EFI võib aga täie kindlusega öelda, et eesti animatsiooni väljasuretamise plaani ei ole meil kunagi olnud ning praegused arutelud ei sisalda seda mõtet ka tuleviku perspektiivis. Küsimuses mainitud konkreetne teemagi on vaid üks mitmest ideest, mille arutamist filmivaldkond jätkab liikideüleselt veel ka juulikuus. Seetõttu pole ka meil praegu võimalik selle kohta midagi konkreetsemat lisada.

Heade soovidega,

PEEP PEDMANSON
Animafilmide ekspert/Eesti Filmi Instituut

PERSONA GRATA
HANDO NAHKUR

Kaitsesid hiljuti muusikadoktori kraadi. Palju õnne! Mis oli teema?
Suur tänu! Doktorikraadi saamine möödunud detsembris Põhja-Texase ülikoolis Dentonis oli minu jaoks suursündmus kahel põhjusel: omandasin teaduskraadi ja sai läbi mu kuusteist aastat kestnud tudengiteekond USAs. Täpsustuseks ütlen, et need kuusteist aastat hõlmasid elu viies ülikoolis kolmes osariigis ning kolme diplomi ja kolme kraadi saamist. Doktoritöö pealkiri oli „„Püha öö" (10 arranžeeringut aegumatutest jõululauludest, arr. Hando Nahkur): Edasijõudnud õpilaste ettevalmistamine standardrepertuaariks". Kuna ma sain doktorikraadi kahes valdkonnas, solist ja pedagoogika, oli mul võimalik valida, mis suunas ma oma töö kirjutan. Pedagoogika tundus olevat praktilisem. Olen aastate jooksul tegelnud palju õpetamisega ja märganud tihti, et nooremad õpilased vajavad rohkem huvitavamat, aga samas klassikalistel traditsioonidel põhinevat repertuaari üleminekuks keskastmelt standardrepertuaarile. „Püha öö" (kirjastanud ja välja andnud Alfred Music) on minu arranžeeringute noot sooloklaverile. Tegu on klassikaliste arranžeeringutega kümnest aegumatust jõululaulust. Kasutan seal mitmeid klaverimängutehnikaid, mis on pärit klassikalisest muusikast. See kogu on väga sobiv neile õpilastele, kes valmistuvad klassikalise standardrepertuaari mängimiseks. Klassikalise muusika all mõtlen klassikalist muusikat üldiselt.

Oled sündinud 7. juulil 1982. aastal Tallinnas, n-ö muusikute dünastia peres. Su isa Toivo Nahkur ja ema Anu Nahkur on mõlemad olnud tunnustatud pedagoogid ja pianistid. Kui vanalt sa õppimist alustasid?
Alustasin õpinguid seitsmeaastaselt Tallinna Muusikakeskkoolis. Esimesel aastal õppisin viiulit ja siis läksin üle klaverile ja hiljem lisandusid klaveri kõrvalt ka löökpillid. Tänu ema ja isa suurele muusikaarmastusele olin ma loomulikult muusikast ümbritsetud juba sünnist saati, eriti klaverimuusikast. See oli minu muusikuelu kujunemisel kindlasti määrav. Mis puutub pedagoogidest ja pianistidest vanematesse, siis oli nende mõju ikka selline, et viieaastaselt ma arvasin, et kõik inimesed maailmas mängivad klaverit. Eks nende tutvusringkonnas olid peamiselt pianistid ja kõik, kes meil käisid, õpilased ja külalised, olid enamasti pianistid. Viieaastasena on ju üsna loomulik sellest järeldada, et kõik inimesed mängivad klaverit… (*Naerab.*)

Mida andis sulle Tallinna Muusikakeskkool? Kes sind on mõjutanud? Või kas üldse on?
Võiksin väga pikalt kirjutada sellest, mida TMKK mulle andis. See oli erakordne kool! Loominguline ja samas väga kindla režiimiga — ideaalne kombinatsioon muusikute arendamiseks. Väga inspireeriv oli ka imeline loodus kooli ümber, kõik ju teavad neid kauneid Kivimäe mände, mida igast klassiruumist ja harjutusklassist näha oli.

Hando Nahkur: „Eestile mõtlen tihti ja kuigi olen juba peaaegu pool elu USAs elanud, olen hingelt ikka eestlane."
Kaupo Kikkase foto

Minu esimene õpetaja oli Aino Riikjärv (viiul). Klaveriklassis olin kõigepealt Ülle Sisa ja siis Erna Saare õpilane ning löökpillierialal juhendas mind Kristjan Mäeots. Samal ajal oli mul ka kodus kaks suurepärast klaveriõpetajat, minu vanemad. Kõik minu õpetajad on mind mõjutanud, igaüks eri ajal. Mul oli suur õnn olla seal, kus ma olin. Iga õpetaja andis uue suuna, vanemad juhendasid oma vaatenurgast ja kõik see kokku andis mulle võimaluse muusikaga tõsiselt tegelema hakata. Ütleksin veel TMKK erilisuse kohta seda, et kui räägitakse sealsetest muusikutest ja nende suurest edasijõudmisest, siis ei tohi unustada ka seda, et paljud TMKK õpilased, kes ei ole jätkanud professionaalsete muusikutena, on jõudnud teistel aladel samuti suurte saavutusteni. Seda statistikat oleks huvitav uurida. Tean paljusid TMKK vilistlasi, kes on saavutanud suurt edu muudel erialadel. See näitab minu arvates TMKK erakordsust sama palju kui sealt pärit edukad muusikud. Kõige muu kõrval tõestab see ka muusikahariduse üldist tähtsust. Muide on teada, et USAs paljud korporatsioonid, kes palkavad inimesi kõrgematele kohtadele, küsivad kandidaatidelt, kas neil on muusikalist tausta. Miks? Sest paljudes uuringutes on tõestatud muusikalise hariduse positiivset mõju inimese arengule.

Kas su edasised õpingud Eesti Muusikaakadeemias olid TMKKle loomulikuks jätkuks?
Jah, muidugi, need, kes otsustavad muusikaga jätkata, lähevad enamuses ikka esmalt EMAsse. Mina tegin seda ka ja EMAs oli minu juhendajaks Aleksandra Juozapėnaitė-Eesmaa, arranžeerimist õppisin Olav Ehala juures.

Jätkasid õpinguid USAs ja oled õppinud mitmes sealses ülikoolis. Praeguseks oled elanud juba üheksa aastat Dallases.
Nii see on. Aeg läheb, aga palju on tehtud. 2003. aastal avanes mul võimalus jätkata õpinguid Yale'i Ülikoolis. Õppisin seal aastail 2003–2006 Boris Bermani juures, siis 2006–2008 New Englandi Konservatooriumis Bostonis Gabriel Chodosi juures, seejärel 2008–2011 Texase Kristlikus Ülikoolis Fort Worthis Tamás Ungári juures, seejärel 2011–2015 Lõuna Metodisti Ülikoolis Dallases Joaquín Achúcarro juures ja lõpuks Põhja-Texase Ülikoolis Dentonis Texases Pamela Mia Pauli juures. Dentoni linn on Dallasest neljakümne miili kaugusel (Dallases elasin, kui tegin doktoritööd). Ükskord arvestasin huvi pärast kokku, mitu kilomeetrit ma pidin nelja aasta jooksul autoga läbi sõitma, et doktoriks saada — 30 000 km. Olles elanud kolmes osariigis neljas linnas ja õppinud viies USA ülikoolis, võin vist öelda, et USA ülikoolielu olen näinud päris kaua ja avaralt. See on olnud fantastiline seiklus, millest on raske lühidalt kirjutada. Aga jah, Dallasesse jõudsin sügisel 2011 ja see on mu koduks olnud viimased üheksa aastat.

19. sajandi lõpus ja 20. sajandi esimesel poolel nautisid eestlased Peterburi/Leningradi elavat muusikaelu. Nii mõnigi neist on väitnud selle olevat oma teise „muusikaülikooli". Sa elad juba aastaid Ameerikas. Kuidas on maailma suurlinnade Bostoni ja Dallase muusikaelu sind inspireerinud?
Kõik kohad on mind omamoodi inspireerinud. Mulle on alati meeldinud nautida suurlinnade muusikaelu ja seda igast küljest. Dallase ja Bostoni

sümfooniaorkestrid on ühed USA parimad ja nende kontsertidel olen palju käinud. Kui Yale'is õppisin, jäi New York rongiga sõites paari tunni kaugusele, ja nii palju, kui rahakott lubas, käisin ka seal solistide ning New Yorgi Filharmoonikute kontsertidel Carnegie Hallis ja Lincoln Centeris. Need olid fantastilised elamused! New Yorgis, Bostonis ja Dallases olen näinud-kuulnud Daniel Barenboimi, Garrick Ohlssonit, Mihhail Pletnjovi, Emanuel Axi, Evgeny Kissinit, Richard Goode'i, Radu Luput, John Adamsit, Hilary Hahni, Yefim Bronfmanit, Ivan Moraveci, Cecilia Bartolit, Maxim Vengerovi, Céline Dioni, Kenny Rogersit, Marc Anthonyt, Mariah Careyt jpt esinejaid.

Ühest sinu intervjuust käib läbi, et oled kohtunud ka omaaegse legendaarse pianisti Van Cliburniga. Kas meenutaksid seda kohtumist?
See oli hetk, mis kunagi ei unune! Nooruses kuulsin palju Van Cliburni erakordsusest ja tema mõjust kõigile, kes teda 1958. ning sellele järgnevatel aastatel kuulsid. Üles kasvades kuulasin lõputult tema salvestusi, mis tõepoolest olid vapustavad. Olin 2005. aastal Van Cliburni nimelisel noorte pianistide festivalil tema kodulinnas Fort Worthis (Texase osariik) ja seal me kohtusimegi. Loomulikult ei olnud teda festivalil palju näha, sest tema kuulsust arvestades ei saanud ta kusagile minna, ilma et inimesed tema juurde poleks tormanud, seda ka tema oma kodulinnas, aga ühel hetkel oli ta kohal. See lühike kohtumine kinnitas seda, mida olin varem temast kuulnud. Ta oli fantastiliselt südamlik ja sõbralik. Tundis huvi selle vastu, kust ma pärit olen, kes mu lemmikheliloojad on jne.

Mitmed meistriklassid? Mida/keda hindad neist enim?
Olen oma noorusaastatel osalenud tõepoolest paljudel meistrikursustel, eks ikka soovist õppida ja kohata meistreid. Iga meistrikursus on andnud uusi ideid edasiminekuks. Meelde on jäänud Lazar Bermani, Peter Donohoe, Yoheved Kaplinsky, John Perry, Russell Shermani, Christopher Eltoni, Leslie Howardi, Karl-Heinz Kämmerlingi ja Claude Franki kursused.

Oled võitnud mitmeid auhindu nimekatel konkurssidel. Mida need on sulle andnud?
Hindan kõiki tunnustusi kõrgelt ja alati on hea meel, kui kusagil minu tegemisi märgatakse. Samas on muusikas tähtis mitte keskenduda tunnustusele, sest see viib asjad tasakaalust välja. Mulle on tähtis, et kuulaja saaks muusikalise elamuse sellel hetkel, kui muusika temani jõuab, olgu siis kontserdil või plaadilt. Elamuse all pean silmas seda, et kuulaja ei jää ükskõikseks. Iga inimene kuulab muusikat lähtuvalt oma vaatenurgast. Interpretatsiooni suurim küsimus ongi see, kuidas pakkuda kuulajale võimalust sinu ja teosega ühenduda ning leida ettekandest midagi, mis jääb meelde.

Oled olnud oodatud esineja mainekatel festivalidel, sh korduvalt ka Tallinna festivalil „Klaver". 2006. aasta festivalil „Klaver" paistsid silma Liszti Sonaadiga *h*-moll. Kriitikud on esile tõstnud sinu suurt klaverikõla ja kõrvutanud sind selles mõttes Lisztiga, aga ka Wilhelm Kempffi ja Marta Argerichiga. Millist repertuaari eelistad praegu mängida?
Kõik festivalid on toredad, sest, nagu sõna ise ütleb, on tegu pidustusega.

Mis saaks olla muusikule toredam, kui osaleda muusikapidustustel. Tallinna festivalil „Klaver" on minu jaoks alati olnud eriline õhustik, kuna see toimub mu kodulinnas ja kodupublikule.

Mulle meeldib suurejooneline kõla ja mõjuvõimas muusika. Samas võib teatud olukorras olla üks erakordne *ppp*-kõlavarjund veel palju mõjuvam kui *fff*-suurejoonelisus. Olen alati eelistanud repertuaari, millega ma tunnen isiklikku sidet. Aastatega olen hakanud järjest vähem mängima muusikat, mis mind ei haara. Ma ei võta enam vastu ka selliseid pakkumisi, mis dikteerivad mulle repertuaari (seda on tulnud ette rohkem orkestri- kui soolokontsertidega). Siin ei ole küsimus selles, kas üks muusika on parem kui teine. Kõigil meist kas tekivad või ei teki oma seosed teoste ja heliloojatega. Kui muusika sind ei haara, pole mõtet ka mängida. See on ajaraiskamine ega saa kunagi olla mõjuv, sest interpreedi isiklik seos teose või heliloojaga on see, mis saab luua platvormi elamuse pakkumiseks kuulajale.

Kas eelistad soolokontserte orkestriga esinemisele?
Mulle meeldivad mõlemad, kuigi neil on täiesti erinev atmosfäär. Orkestrimaailmas on kahjuks tekkinud üks märgatav probleem — enam ei tehta proove. Paljud orkestrid lennutavad solisti viimasel hetkel kohale, teevad üks-kaks proovi ja siis on peaproov ja kontsert. Meelde tuleb Krystian Zimermani salvestus Chopini kontsertidest Poola Festivaliorkestriga. Salvestusele eelnes terve suvi proove, millest mõni venis kahekümne ühe tunni pikkuseks. Selle järel tehti sajandi salvestus. Sellist graafikut ei saa loomulikult normaalseks pidada, aga üks-kaks proovi? Sellest lähtuvalt eelistan soolokontserte orkestriga esinemisele. Aga samas, kõigi orkestrite ja dirigentidega, kellega olen koos esinenud, on mul olnud suurepärane koostöö.

Oled oodatud solist maailma parimates kontserdisaalides. Millistes neist tunned end kõige paremini? Millest see sõltub?
Igal saalil on oma akustiline aura. Minu jaoks on akustikast ja saali tuntusest veelgi tähtsamal kohal klaveri kvaliteet. Kui pill on hea, saab hakkama iga akustikaga. Kehv klaver kuulsas saalis ei anna võimalust ennast teostada. Klaver on õnneks võimeline looma akustika ka kõige kuivemas saalis. See ei ole kerge, aga on võimalik.

Kas kammeransambel on jäänud su tegevusest välja?
Ei ole, aastate jooksul olen mänginud palju kammermuusikat. Mulle muidugi meeldib kvinteti kooslus rohkem kui duo, sest kvintett on juba nagu miniorkester, aga väiksemad koosseisud on ka toredad. Kui on head muusikud, on igas koosluses inspireeriv musitseerida.

Tegutsed ka arranžeerijana?
Olen arranžeerimisega palju tegelnud ja see on mul olnud rohkem nagu hobi. Samas olen ka seda suunda proovinud täiendada. Nüüdseks on mitmed minu arranžeeringud ka kirjastatud. Mind on alati huvitanud muusika tervikuna. Kuigi olen täielikult klassikale pühendunud, tunnustan kõiki muusikastiile ja -suundi. Kõik, mis on originaalselt ja südamest tehtud, on tähelepanu väärt. Arranžeerimine on andnud mulle võimaluse vaadata eri tüüpi muusikale ja siis seda klassikaga ühendada. Minu

seaded põhinevad enamuses populaarsel muusikal, aga on oma olemuselt klassikalised.

Milline on su suhe eesti muusikaga üldse? On see su kontserdikavades olemas?
Eesti muusikaga on mul väga emotsionaalne suhe ja seda mängides tunnen ennast alati nii, nagu oleksingi parajasti Eestis. Meil on palju erakordselt head ja originaalset muusikat. Tavaliselt jätan oma kavades alati ruumi eesti muusikale. Huvitav on näha, kuidas erinevad teosed mõjuvad inimestele erinevates kohtades. Ükskord mängisin USAs aastase vahega kaks kontserti samale publikule, ühel oli kavas Tubina „Ballaad" ja teisel Tüüri Klaverisonaat. Mõlemad teosed pälvisid suurejoonelise vastukaja. Üheski kommentaaris ei öeldud ühe ega teise kohta, et „tüüpiline eesti muusika". See näitab eesti heliloojate geniaalsust ja originaalsust.

Tüüri Klaverisonaati mängisid sa Eestis festivalil „Klaver 2016". Mäletan, et esinemist saatis ka üks video. Kas siit saigi alguse sinu idee kirjutada teadustöö Tüüri sonaadist ja Adamsi klaveripalast „China Gates"? Kuidas sa selleni jõudsid?
Festivali „Klaver 2016" kontsert on mulle erilisena meelde jäänud ja osaliselt just sellepärast, et siis ma tegin oma esimese ettekande Tüüri sonaadist Eestis. Salvestasin selle sonaadi juba varem ja video panime kokku koostöös fotograafi Kaupo Kikkasega. Tüüri sonaadi geniaalsus peitub selle mitmekihilisuses. Minu jaoks on üks nendest kihtidest Eesti loodus. See video on versioon sellest, mida see muusika mulle Eesti loodusest ütleb. Minu Youtube'i kanalil on see video olemas ja kõigile kättesaadav. Kaupo Kikkase imelised loodusfotod andsid võimaluse seda ideed täiuslikkuseni arendada. Kuna video oli festivali ajaks valmis, otsustasin seda kontserdil esitleda. Rohkem ma ei hakka Tüüri sonaadi mitmekihilisusest rääkima, sest sellest räägib mu artikkel. Idee kirjutada teadustöö Tüüri Klaverisonaadist ja Adamsi „China Gatesist" tekkis tõepoolest umbes sel ajal. Peamiseks inspiratsiooniks oli Tüüri sonaadi ja Adamsi „China Gatesi" üheaegne repertuaaris olek. Mäletan, kuidas ma töötasin nende teostega ja siis hakkas mul järk-järgult kujunema mõte, et siin on midagi väga huvitavat… Kõik, mis sellele järgnes, ongi „Kaks meest, üks nägemus".

Kuidas sa suhtud kriitikasse?
Eks ikka nii, et positiivsesse suhtun hästi ja negatiivsesse halvasti. See on inimloomuses ja täiesti normaalne! Kõik, kes ütlevad, et neile meeldib negatiivne kriitika või et neil on ükskõik, ei räägi tõenäoliselt tõtt. Tähtis on tervitada mõlemat tüüpi kriitikat ja on loomulik tunda ennast siis vastavalt kas rõõmsa või kurvana. Tähtis on järgmisel või ülejärgmisel päeval uue hooga edasi minna. Igast kriitikast saab midagi õppida ja, nagu varem öeldud, me kõik kuulame muusikat erineva nurga alt. Kellelgi ei ole võimalik kõigile ühtemoodi mõjuda. Samas just see teebki muusikamaailma huvitavaks. Nii, nagu ükski interpreet ei saa garanteerida, et tuleb perfektne kontsert, ei saa keegi garanteerida, et hästi läinud kontsert kõigile meeldib või et ebaõnnestunud kontsert kellelegi ei meeldi.

Hando Nahkur Dallases (Texas) mais, 2020.
Scot Redmani foto

Kes on sulle tänapäeva pianistidest lähedased?
Olid ajad, kui ma mõtlesin, et mulle meeldib just see pianist ja mõni teine meeldib vähem. Aga praegu ütleksin nii, et müts maha kõigi pianistide ees, kes suudavad asjaga pidevalt tegelda. See ei ole kerge elukutse, vaid meeletult aega ja pühendumist nõudev. Paljud minu pianistidest koolikaaslased USAs on ammu pianisti elukutsest loobunud, sest nende sõnul oleks sellele erialale jäämine pikemas perspektiivis liiga keeruline. Hindan kõiki pianiste!

Kas sulle meeldib salvestada?
Siiani olen salvestanud viis plaati, viimane oli „Lisztomania Vol.1" (2018).

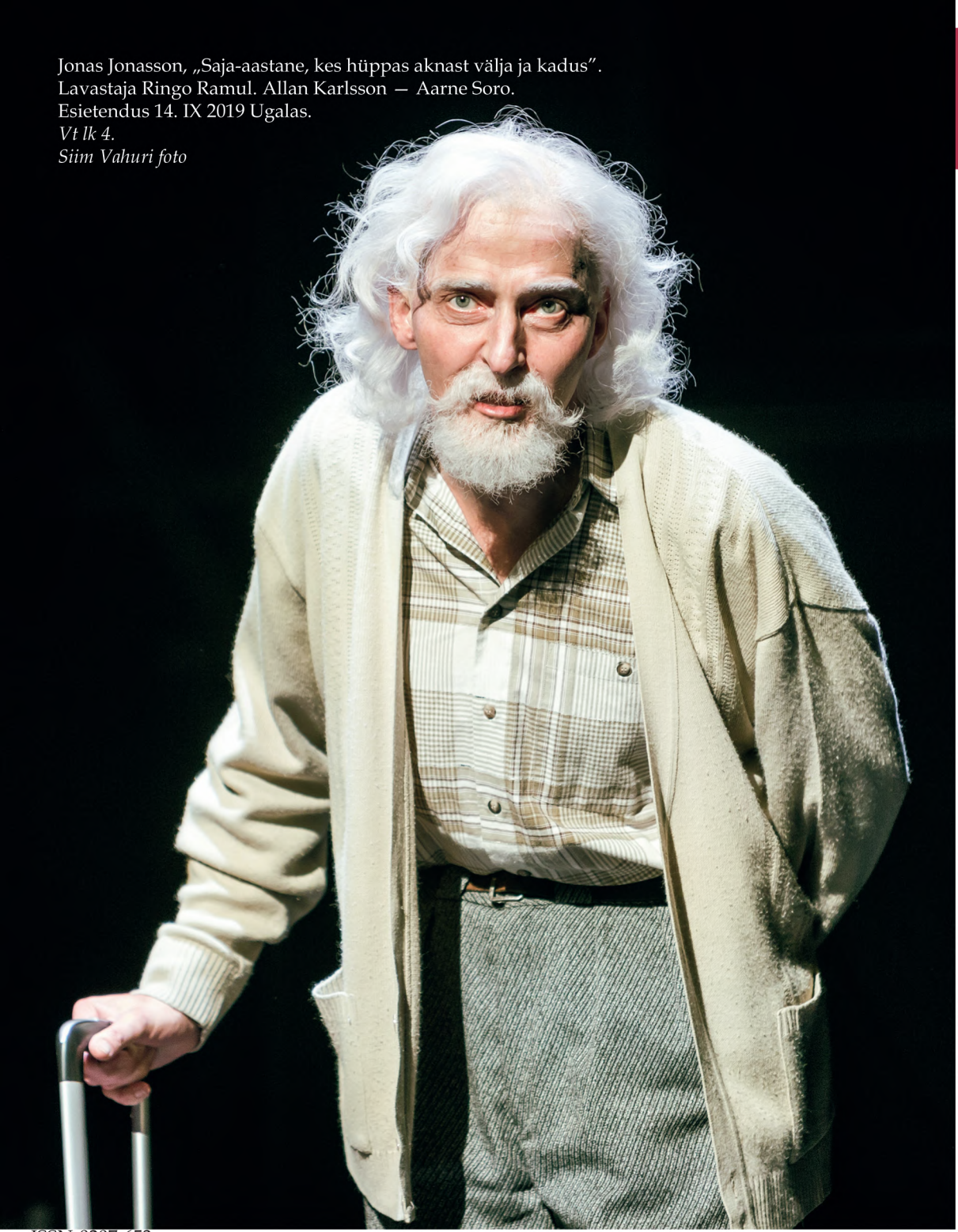
Plaate salvestan siis, kui tunnen, et nüüd võiks seda teha. Salvestada mulle tegelikult meeldib ja plaanis on ikka uusi projekte ka, ega ma muidu poleks pannud viimase plaadi peale „Vol.1"…

Kuidas/kas on sinu elu ja pianistikarjääri mõjutanud praegune olukord maailmas — koroonakriis ja sellele järgnenud tänavarahutused?
Praegune olukord on kõigi elu mõjutanud ja oleks vist isegi õigem öelda, et muutnud. Kontserte pole toimunud juba kolm kuud ja minu teada pole ka USA kõige suuremad saalid veel otsustanud, mis saab sügisel. Igal pool on segane aeg ja kardan, et tavaline kontserdielu, sellisena, nagu ta oli aasta algul, veel lähiajal oma normaalsesse rütmi tagasi ei lähe. Ma olen tänulik muusika eest, sest isolatsioonis oleku ajal on muusika olnud mulle väga hea kaaslane. Muusikaga tegeldes on ju võimalik segavaid mõtteid eemale juhtida ja mingit tasakaalu leida. Samas mõtlen kogu aeg sellele, kui rasked ajad praegu maailmas on ja kui palju traagilist on see olukord toonud paljude inimeste ellu. Kui ma nendele asjadele mõtlen, siis on piinlik muretseda oma tulevaste kontsertide toimumise või mittetoimumise pärast. Tänavarahutused on praeguseks varasemaga võrreldes mõnevõrra vaibunud, aga eks pinged ole jätkuvalt olemas. Siin Dallases oli ka suuremaid meeleavaldusi, aga üldiselt oli kõik rahulikum kui paljudes teistes osariikides. Kogu see koroonakriis on arusaadavalt mõjunud inimestele väga raskelt ja rusuvalt. Paljudel on tekkinud suuri pingeid, alates isolatsioonist endast kuni finantsprobleemideni. USAs on töötuks jäänud kümned miljonid inimesed. Ja kõige selle kõrval on alanud USA presidendivalimiste finaal. Kõik need asjad kokku võivad järgmiste kuude jooksul tekitada veel nii mõnegi ootamatu võnke Ühendriikide atmosfääris.

Olen kuulnud, et sinu isa on pärit looduslikult väga kaunist kohast, Porkunist, millega on seotud ka mitmed eesti kultuurilukku jäädvustunud romantilised muistendid. Kas mõtled vahel ka Eestile, oma päritolule? Kuidas tundub praegu vaadata Dallasest Eestile?
Eestile mõtlen tihti ja kuigi olen juba peaaegu pool elu USAs elanud, olen hingelt ikka eestlane. Porkuni on absoluutselt maagiline koht. Milline loodus ja rahu! Olin seal viimati eelmisel suvel. Kui ma seal järvede keskel vaikuses seisan, mõtlen tihti kontrastile Dallase ja Porkuni vahel. Kas saavad kaks kohta teineteisest veel rohkem erineda?! Harilikult ma ei vaata Dallasest Eestile või vastupidi. Need on kaks täiesti erinevat maailma ja on suur õnn kogeda mõlemat. Lapsena aeg-ajalt Porkunis olles ei oleks ma iialgi osanud ette kujutada, et kunagi olen Dallases, aga nii läks. Elu on teekond ja kuhu ta meid homme viib, ei saa meist keegi ette teada. Me võime seda aimata, aga aimamine pole teadmine. Ja on väga hea, et nii on, sest muidu poleks elu huvitav. Olen just lõpetanud oma kuusteist aastat kestnud tudengiteekonna. Hetkel pole mul veel tulevikuplaane, kõik on võimalik…

Vestelnud
TIINA ÕUN

„Elu ilma Gabriella Ferrita", 2008. Rež Priit Pärn ja Olga Pärn.
„Tuukrid vihmas", 2009. Rež Priit Pärn ja Olga Pärn.



Jonas Jonasson, „Saja-aastane, kes hüppas aknast välja ja kadus".
Lavastaja Ringo Ramul. Allan Karlsson — Aarne Soro.
Esietendus 14. IX 2019 Ugalas.
Vt lk 4.
Siim Vahuri foto

ISSN-0207-653
9 770207 653026
Hind 3.20 eurot

Vaata ka **Teater. Muusika. Kino** e-versiooni:
www.temuki.ee